O FILÓSOFO E O COMEDIANTE

Ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração

Franklin de Matos

HUMANITAS

EDITORA UFMG

Para Kant, o gênero humano estava "progredindo para o que é melhor do ponto de vista do fim moral do seu ser", o que o levava a ter muitas esperanças no futuro. O Século das Luzes parecia ter descoberto finalmente o caminho para o desenvolvimento pleno da razão e para o progresso da humanidade, depois de ter libertado os homens de uma série de preconceitos, que os mantinham atrelados a idéias e concepções que os tolhiam na busca de sua própria natureza.

O que o livro de Franklin de Matos mostra é que o século XVIII não foi apenas o momento do desenvolvimento de uma filosofia voltada para as ciências e para a história, mas, sobretudo, o tempo de filósofos para os quais não existia uma fronteira rígida entre os diversos discursos. Partindo da análise rigorosa de textos de Diderot, ele mostra, por exemplo, como o teatro foi parte essencial no desenvolvimento de suas reflexões propriamente filosóficas. Recorrendo a Rousseau, a d'Alembert, a Voltaire e a tantos outros, o autor nos mostra como nesses escritores a filosofia se constrói ao lado da literatura e das artes sem que haja nessa proximidade o risco de

O FILÓSOFO E O COMEDIANTE

ENSAIOS SOBRE LITERATURA E FILOSOFIA NA ILUSTRAÇÃO

FRANKLIN DE MATOS

O FILÓSOFO E O COMEDIANTE

ENSAIOS SOBRE LITERATURA E FILOSOFIA NA ILUSTRAÇÃO

PREFÁCIO DE BENTO PRADO JÚNIOR

Belo Horizonte
Editora UFMG
2001

Matos, Franklin de

M433f O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração/Franklin de Matos; prefácio de Bento Prado Júnior. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

267p. – (Humanitas)

1. Filosofia 2. Literatura - Filosofia
I. Título II. Série

CDD: /100
CDU: /101

Catalogação na publicação: Divisão de Planejamento e Divulgação da Biblioteca Universitária – UFMG

ISBN: 85-7041-244-4

EDITORAÇÃO DE TEXTO
Ana Maria de Moraes
PROJETO GRÁFICO
Glória Campos (*Mangá*)
CAPA
Marcelo Belico, sobre desenho de Amilcar de Castro, 2000
REVISÃO DE PROVAS
Alexandre Vasconcelos de Melo
Cláudia Pereira
PRODUÇÃO GRÁFICA
Marcelo Belico
FORMATAÇÃO
Eduardo Ferreira

EDITORA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Biblioteca Central, sala 405
Campus Pampulha 31270-901 - Belo Horizonte - MG
Tel.: (31) 3499-4650 Fax: (31) 3499-4768
E-mail: Editora@bu.ufmg.br
www.editora.ufmg.br

A Gilda de Mello e Souza

N O T A   E X P L I C A T I V A

Este livro reúne os textos que tenho publicado nos últimos anos sobre literatura e filosofia no século das Luzes.

Na primeira parte, que dá título à coletânea, juntei os escritos destinados a revistas especializadas ou livros coletivos, e que seguem as normas do ensaio acadêmico. Na outra, o tom é mais ligeiro, pois lá estão principalmente os artigos publicados na imprensa. O título, "Filosofia em Forma de Dicionário", dá a entender a motivação de boa parte deles: o desafio de explicar um livro clássico, em poucas linhas e para o leitor não especializado, mais ou menos como num verbete de dicionário, "gênero" tão praticado pela Filosofia da Ilustração.

A maioria dos textos não pode ser desligada de minha atividade como professor. Originalmente, alguns foram mesmo aulas ou conferências, o que explica o tom demasiadamente didático de muitas passagens. Mas resisti à tentação de fazer grandes mudanças e, salvo raramente, só alterei formulações imprecisas ou deselegantes. Uma coisa que não passará despercebida são as repetições: certos temas voltam com freqüência, às vezes obsessivamente. Tampouco era o caso de mexer nessas passagens.

Gostaria de agradecer ao CNPq, sem cujo apoio este volume não teria sido possível.

S U M Á R I O

P R E F Á C I O

FILOSOFIA E BELAS-LETRAS NO SÉCULO XVIII

O leitor deste livro (que é mais uma prova do rigor e do vigor dos estudos de filosofia setecentista na USP), ao percorrer suas páginas, será levado a fazer duas viagens, sendo uma delas perfeitamente inesperada. Ele espera, é claro, ser conduzido ao século XVIII e, nele, guiado para conhecer os principais traços de sua geografia mental. O que talvez não espere é ser devolvido abruptamente ao presente, com mais perguntas e inquietações do que suspeitava.

Com efeito, é duplo o interesse de *O Filósofo e o Comediante*. O mais evidente é seu interesse, digamos, "filológico". São mais de 30 escritos que correspondem a tantos outros exercícios de cartografia, de delimitação, de tracejamento das linhas que *separam e unem* ao mesmo tempo, nas obras de diversos autores setecentistas (mas principalmente Diderot e, a seguir, Rousseau), os gêneros literários da Filosofia e das Belas-Letras.

O interesse da empresa "filológica" é ele próprio evidente, pois é claro que filosofia e aquilo que hoje chamamos de literatura se cruzam no século XVIII de modo muito diferente do atual. E não me venham dizer que as obras de Sartre (que, ao lado de seu grande "Tratado" sobre o Ser e o Nada, escreveu romances e peças de teatro) obedecem o mesmo código que as de Diderot, que também tem obra filosófica romanesca e dramatúrgica. Ao menor descuido e abrem-se as portas para o anacronismo — risco de que não escapam os espíritos melhor instrumentados (como é o caso de Althusser, que

projetava na obra de Rousseau uma oposição pós-mallarmaica entre Teoria e Literatura, ou a idéia do Absoluto Literário gerada pelo romantismo alemão[1]).

Para começar, os *philosophes* estavam longe de ser professores universitários e a *philosophie* nada tinha de uma disciplina técnica.[2] Além do que, a ficção romanesca tinha um estatuto essencialmente ambíguo, mesmo porque não tinha sequer seu lugar claramente definido no domínio das Belas-Letras, ainda delimitado *grosso modo* segundo o cânone aristotélico. Enfim, tudo se passa como se as categorias do pensamento contemporâneo, ou nossa forma de produção e de consumo da cultura, nos tornassem cegos diante das obras do século XVIII. A prova, entre mil outras, está nos escritos de R. Darnton sobre o romance libertino dos Setecentos, onde é mostrado como os códigos de escrita e de leitura de então diferiam dos nossos e envolvem uma curiosa relação com a filosofia.

Não faz muito tempo, comentando um livro de Pierre Hadot, eu insistia nas virtudes do "estranhamento" ou do *dépaysement* proporcionadas pela mais clássica filologia e de sua importância para a retomada do pensamento. Sublinhava então a metáfora usada por esse historiador para definir os problemas colocados pelos textos filosóficos da Antigüidade para o leitor contemporâneo. As *Meditações* de Marco Aurélio não podem dar a impressão de ser mal compostas? A metáfora é a da tapeçaria que, a um golpe de vista, parece nada significar; mas que, de outra perspectiva, revela uma paisagem bem estruturada ou a expressão significativa de um rosto humano.

A distância que nos separa dos códigos de escrita e de leitura do século XVIII não é tão grande quanto aquela que se interpõe entre o universitário do século XX e os escritos do Imperador Romano. Mas, como é enorme essa distância de apenas dois séculos! R. Darnton nota, por exemplo, essa imensa distância, comentando a variação do campo semântico da palavra *filosofia* durante esse *intermezzo*, bem como a diferença entre a nossa recepção da ficção romanesca e aquela que lhe reservavam os leitores do Século das Luzes. Ele sublinha[3] que, no século XVIII, a expressão "livros filosóficos" tinha um sentido muito diferente daquele que lhe atribuímos hoje, que pode mesmo aplicar-se a teses universitárias consagradas a temas perfeitamente escolásticos e abstratos

(no sentido que Hegel atribui a esta última palavra). Naquele século, há apenas 250 anos atrás, tal expressão significava, para editores, livreiros, escritores e leitores, "mercadoria ilegal, fosse ela irreligiosa, sediciosa ou obscena". O sentido do adjetivo "filosófico" remetia sobretudo à subversão e à transgressão, da mesma maneira que "liberdade" podia significar (mais do que isso, *estava na cara* para o comprador de livros) *lascívia*. Mas essa significação não conflitava, antes conspirava, com a idéia mais antiga do "libertismo" do século anterior, isto é, simplesmente, com a idéia ou o *ideal* do livre-pensamento. Citando Darnton: "Por volta de 1750, o libertinismo dizia respeito tanto ao corpo quanto ao espírito, à pornografia e à filosofia. Os leitores sabiam reconhecer um livro de sexo quando viam um, mas esperavam que o sexo servisse como veículo para ataques à Igreja, à Coroa e a toda espécie de abuso social."

Tais são as razões pelas quais devemos comemorar (e não lamentar como sugere o nosso Autor) o tom "excessivamente didático" que Franklin de Matos reconhece em alguns de seus escritos, muito ligados, segundo ele, à sua atividade de professor. Nesse caso *jamais somos excessivamente didáticos*: ninguém, com efeito, ignora quão importantes são as mais simples regras didáticas no ensino de uma *outra língua*. O máximo do alerta ou do didatismo é ainda muito pouco face à falta de consciência da historicidade da filosofia, da literatura e, digamos francamente e sem pudor, do *ser humano* ou, se preferirem, das formas de vida e dos jogos de linguagem.

O fato é que estamos separados do século XVIII por revoluções em todos os níveis: não só as revoluções francesa e a industrial, mas também a revolução copernicana operada pela Crítica kantiana. É certo que a filosofia de Kant é, de algum modo, a culminação da *Aufklärung*, mas não é menos certo que, com ela, abre-se o campo do Idealismo, do Romantismo e de todos os Positivismos. Com esta revolução transforma-se também a relação da filosofia com os outros gêneros literários, assim como se altera o código da escrita e da leitura.

É dessa descontinuidade que tomamos consciência lendo os ensaios de Franklin de Matos. Descontinuidade que se destaca sobre o fundo da "longa duração" ou da continuidade da História da Filosofia como um todo no único ensaio do

livro que nos leva para longe dos séculos XVII e XVIII. Refiro-me ao ensaio "O Arquiinimigo de Platão", onde é resenhado o livro *Prefácio a Platão*, de Eric Havelock. O tema pinçado no livro é ainda o da relação entre filosofia e poesia, mas agora visado em sua forma auroral, ou seja, no momento em que filosofia *começa* a demarcar-se daquilo que mais tarde será chamado de literatura: numa palavra, Platão *versus* Homero. Ainda aqui o que é sublinhado é a diferença dos códigos de escrita e de leitura ou, melhor, da primeira formulação de um código de escrita e de leitura, em oposição à transmissão oral da tradição ou da *paidéia*, com seus códigos de *memorização, declamação e audição*. Como entender Platão sem a consciência dessa diferença? Problemas inesperados pululam, e nosso autor não deixa de sublinhar alguma dificuldade na interpretação de Eric Havelock. Passemos a palavra a Franklin de Matos: "A interpretação de Havelock amarra indissoluvelmente a obra de Platão ao texto escrito e sustenta que a origem da filosofia não deve ser pensada como passagem do mito à razão, mas como substituição do oral pelo escrito. A leitura é discutível, sobretudo se estimada mediante os resultados de estudos que enfatizam justamente as 'doutrinas não-escritas' do filósofo (...). O 'Prefácio' nem sequer alude aos textos em que Platão faz a defesa do ensinamento oral; não seria razoável, entretanto, esperar que sua obra reproduzisse a mesma tensão entre o escrito e o oral que define a mentalidade grega de seu tempo, segundo Havelock?" Essa pergunta parece encaminhar bem a questão, situando a interpretação de Platão no seu justo meio-termo entre as leituras opostas de Havelock (privilégio da escrita, repressão do oral) e de Derrida (privilégio do "logocentrismo", repressão da escrita). Talvez, com essa tensão entre o escrito e oral, o que temos seria uma compreensão do discurso filosófico como "Arte de Viver (ou de Morrer)" que teria desaparecido no albor da Filosofia Moderna, depois de animar a cultura ocidental desde sua origem até o final da Idade Média.[4]

* * *

Mas, a essa longa viagem filológica pelos séculos XVII e XVIII, bem como essa breve incursão pelo século IV a.C., segue-se, como disse de início, um surpreendente retorno ao

presente: um exame daquilo que poderíamos chamar dos primeiros traços do que viria ser a nova figura da filosofia (e de sua relações com a literatura) que se implantaria, com a revolução copernicana, ao longo dos séculos XIX e XX. Trata-se, por assim dizer, de uma reviravolta em que o olhar "filológico", como que por um efeito "bumerangue", se metamorfoseia em olhar propriamente "filosófico". Com efeito, o que é que se persegue em *O Filósofo e o Comediante*, no exame da prática e da teoria do teatro em Diderot, bem como de sua teoria da "sensibilidade" ou de seus escritos sobre pintura, da crítica rousseauniana do teatro e de sua concepção da linguagem, senão o movimento tateante pelo qual, ao longo do século XVIII, começa a edificar-se *uma nova disciplina filosófica*, a Estética que passaria, no século XIX, a dividir com a Lógica o núcleo mais central da própria Filosofia?

Um dos momentos essenciais dessa gênese é a descoberta, por Diderot, antes de Kant, da heterogeneidade entre o *sensível* e o *inteligível*; descoberta da *autonomia* ou, paradoxalmente, da "inteligibilidade própria do sensível" (se assim podemos nos exprimir). Plagiando o próprio Diderot: *Ah, Madame, que la philosophie des aveugles est différente de la nôtre!* Outro momento (ou outra face do mesmo) é a descoberta, por Rousseau, da preeminência da música sobre a pintura, ou do privilégio da audição sobre a visão (antecipando, nesse ponto, Nietzsche). É bem uma nova figura do Sujeito (o indivíduo burguês, o sujeito soberano do juízo de gosto, mas também, com Rousseau, o sujeito ativo do julgamento, entendido como constitutivo) que se esboça assim, aos poucos, e que terminaria por assumir o perfil do *Ich denke* kantiano. Assistimos aí a abertura progressiva do espaço cujos horizontes seriam definitivamente traçados na *Crítica da Faculdade de Julgar*.

Neste momento, um leitor mal-humorado poderia interromper-me e indagar: "— Mas que presente é esse que nos deixa no limiar do século XIX? E qual é a pergunta propriamente filosófica que nos devolveria a nossas perplexidades atuais?" Ao que eu poderia responder: "— Mas justamente é isso, ou não seria o debate filosófico atual, quando é vivo, essencialmente uma tentativa de restabelecer o corte que o pensamento de nosso século infringiu ao sistema kantiano, quebrando-lhe sua instável unidade, lançando para espaços opostos a Estética (nos dois sentidos da palavra: teoria da

sensibilidade e doutrina do juízo de gosto) e a Analítica? Tal, pelo menos, é o diagnóstico da situação atual da filosofia feita por Claude Imbert (que subscrevo de boa vontade) ou da tensão que opõe, no presente, as tradições da Filosofia Analítica e da Fenomenologia." Insatisfeito, meu interlocutor poderia ainda insistir: "Vá lá! Mas em que a pergunta pelos limites entre filosofia e literatura seria pertinente nos projetos analítico e fenomenológico de restauração crítica da unidade da Razão? Não permanecemos, com ela, fora da filosofia e dentro da esfera da teoria ou da crítica literária?".

Tal pergunta, algo hostil, não me embaraça, antes auxilia em minha tarefa de apresentar o sentido de *O Filósofo e o Comediante*. Deixemos de lado a Fenomenologia, que facilitaria muito minha tarefa, mas que, infelizmente, não é hoje beneficiada pelo prestígio das modas intelectuais, da "ideologia única",[5] ou da inércia das instituições. Mas não custa lembrar da riqueza dos intercâmbios entre fenomenologia e literatura (que Merleau-Ponty definia como "filosofia do sensível"), visível por exemplo na obra de um Michel Butor, o tradutor para o francês, em 1957, do belo livro de Aaron Gurwitsch, discípulo de Husserl, professor da *Brandeis University*, sobre a *Teoria do Campo da Consciência* e autor de alguns das melhores obras do *nouveau roman*, onde o narrador é substituído por uma consciência descritiva e impessoal.

Fiquemos, portanto, com a moda ainda imperante no Brasil e limitemo-nos à questão da filosofia do ponto de vista analítico, no que ele tem de melhor e no que tem de pior. O que quero dizer é que, quer você caminhe na direção de Wittgenstein, quer na direção do falecido empirismo lógico, sempre será verdadeiro que a tarefa da filosofia será a da determinação dos limites entre diferentes usos da linguagem. Se você for positivista, tudo é resolvido de maneira simples: a linguagem só tem uso significativo como descrição de estados de coisa (como ciência) e os demais usos são, no máximo, objeto de *explicação psicológica*: poesia e metafísica são expressões de figuras empíricas do sujeito psicológico ou do organismo animal. Para além do cognoscível localizadas, literatura e metafísica sofrem drástica desqualificação e a Estética deixa de ter interesse filosófico.

O curioso é que tal reducionismo nasceu da leitura de Wittgenstein. Que, no entanto, desde o *Tractatus* e ao longo de toda sua obra, sempre insistiu que *aquilo que interessa é exatamente o que se chama de Ética, de Estética ou de Metafísica*.[6] Desde sempre, portanto, para o melhor representante da Filosofia Analítica, o que importa é justamente pensar o que une e o que separa (a linha crítica) a Lógica da Estética. Em lugar de propor uma teoria "expressivista-emocional" da linguagem literária (como em *The Meaning of Meaning* de Richards, que o autor do *Tractatus* considerava um livro indecente), Wittgenstein afirma que "se alguém quer escrever filosofia, precisa fazê-lo poeticamente". Não se trata de "literatice", para nosso filósofo, é mais importante a fronteira que separa e une filosofia e poesia do que aquela que separa absolutamente a filosofia da ciência (a ciência, isto é, conforme o *Tractatus*, aquilo que realmente não tem nenhuma importância ou valor, tanto para a vida como para o pensamento). O que curiosamente nos devolve à Antigüidade: é pelas mesmas razões que Platão desqualifica e que Wittgenstein valoriza a Poesia. A filosofia (com o *matema* e contra o *poema*, no caso de Platão e com o *poema* e contra o *matema*, no outro) não tem sentido senão como *terapia* ou como purificação *da alma*. A Teoria, em si mesma, se não transfigura a Vida, não vale nada.

A investigação filológica de Franklin de Matos, que nos conduz, de maneira ascendente, do nosso presente ao passado da Filosofia, acaba por nos fazer descer novamente ao nosso presente com essa pergunta única e bi-fronte: "Que é a Literatura? Que é a Filosofia?" Só poderemos formulá-la corretamente, no presente, se pudermos compreender os mil modos diferentes pelos quais foi respondida no passado.

É por estas razões que posso encerrar estas considerações respondendo, finalmente, ao leitor mal-humorado que inventei nesse ínterim: " — Sim, caro leitor, este livro, que você tem entre suas mãos neste momento, é bem um *livro filosófico*, embora num sentido diferente, para o bem como para o mal, daquele que essa expressão tinha no século XVIII."

Bento Prado Júnior

P A R T E 1

O FILÓSOFO E O COMEDIANTE

O FILÓSOFO E O COMEDIANTE

> Eu próprio, jovem, balançava entre a *Sorbonne* e a *Comédie*. Ia, no inverno, durante a estação mais rigorosa, recitar em voz alta os papéis de Molière e Corneille nas alamedas solitárias do Luxembourg. Qual era meu projeto? Ser aplaudido? Talvez. Viver familiarmente com as mulheres do teatro, que achava infinitamente amáveis e que sabia serem muito fáceis? Certamente. Não sei o que não teria feito para agradar a Mademoiselle Gaussin, que estreava então e era a beleza personificada, ou a Mademoiselle Dangeville, que possuía tantos atrativos no palco.[1]

O texto acima, escrito por Diderot em plena maturidade, mostra a importância do teatro em sua biografia. A confidência evoca seus anos de juventude e vida boêmia, quando partilhava o tempo entre o estudo da filosofia e as salas de espetáculo parisienses. Que não se pense, porém, que o teatro tenha sido em sua vida a mera decorrência de desregramentos de mocidade. Ao escrever essas linhas, Diderot era conhecido sobretudo como diretor da *Encyclopédie*, mas, entre as múltiplas atividades que exercia, as de dramaturgo e teórico do espetáculo estavam sem dúvida entre as mais importantes. Além de ter dedicado ao teatro alguns artigos de ocasião nos periódicos do tempo, Diderot publicara duas comédias (*O Filho Natural* e *O Pai de Família*), acompanhadas de meditações sobre a arte dramática (os *Diálogos sobre o Filho Natural* e o *Discurso sobre a Poesia Dramática*). Embora nem todos os contemporâneos o julgassem um bom dramaturgo, os textos teóricos que escrevera associavam seu nome, em toda a Europa, ao esforço de promoção de um novo gênero: a "comédia séria", segundo ele mesmo; a "comédia lacrimosa" (*comédie larmoyante*), conforme a ironia dos adversários; o "drama burguês", de acordo com a terminologia consagrada pelos historiadores. Nessas obras,

aliás, Mademoiselle Gaussin e Mademoiselle Dangeville não são apenas fantasmas convocados pela memória, parceiras distantes de cismas juvenis; juntamente com tantas outras atrizes, constituem objetos das mais caras preocupações estéticas do filósofo, ao lado de Voltaire, Richardson ou Greuze. Desse modo, a inesperada hesitação acima (única na história da filosofia), entre o sossego e gravidade da vida acadêmica e a vaidade e fugacidade do palco, resolveu-se de modo a preservar a fascinação de Diderot por este. Mas que tipo de atração exerceu o teatro sobre o filósofo e por que ela se revelou, a princípio, pelo desejo de ser comediante?

Para responder a essas perguntas, é preciso que passemos em revista, sumariamente, dois conceitos: o de filósofo, segundo o século XVIII, e o de comediante, segundo Diderot.

Uma fórmula célebre do tempo, acolhida pela *Encyclopédie*, afirma que o filósofo "é um homem de bem que quer agradar e se tornar útil".[2] Como já se disse, o século XVIII inclinou-se a ver nessa figura menos o teólogo, o metafísico ou o sábio do que o *bonnête homme* atualizado com os avanços da ciência, imiscuído na vida política, interessado por todas as querelas que envolvem a sociedade. É assim que o lugar de atuação do filósofo se diversifica e ele ganha os salões, os cafés, as salas de espetáculo. O que move a versatilidade de seu desempenho é o bem da sociedade e, por isso, as qualidades sociais são tão fundamentais para sua definição quanto as puras qualidades do espírito. Ou ainda — numa fórmula extrema, mas precisa —, sua virtude por excelência é a *sociabilidade*. Para resumir, basta lembrar que, segundo o título de uma peça de teatro de 1765, é possível até mesmo ser *Filósofo sem o Saber (Philosophe sans le Savoir)*, bastando que se exerça, com probidade, um ofício qualquer.[3]

E ninguém mais capaz de exercer tal papel, segundo Diderot, do que o próprio comediante. É verdade que, na França, a opinião desconfia dessa outra figura, associando-a à moral relaxada e aos maus costumes. Contra os preconceitos dominantes, os filósofos ilustrados desencadearam uma cerrada campanha. No artigo "Comediante", escrito para a *Encyclopédie*, Diderot afirma:

> A profissão de *comediante* é honrada na Inglaterra; lá se concede, sem qualquer dificuldade, um túmulo em Westminster à senhorita Olfields, ao lado de Newton e dos reis. Na França, ela é menos honrada. A igreja romana os excomunga e lhes recusa sepultura cristã, se não renunciaram ao teatro antes da morte.[4]

Alguns anos antes, tinha sido este o triste fim da atriz Adrienne Lecouvreur, para indignação de Voltaire, que escreveu sobre o episódio um poema logo famoso.

Nesse esforço pela reabilitação do ofício, talvez ninguém, ou só mesmo Voltaire, tenha ido tão longe quanto Diderot. Entre outras coisas, é para devolver aos atores a dignidade civil que ele escreveu o *Paradoxo sobre o Comediante*, onde os encara como "(a)os flagelos do ridículo e do vício, (a)os mais eloqüentes pregadores da honestidade e das virtudes, a vara de que o homem de gênio se utiliza para castigar os maus e os loucos".[5] À sua maneira, pois, o comediante seria *o filósofo sem o saber* por excelência, e Diderot esforçou-se para que ele o soubesse.

Entretanto, a fim de que o ator pudesse ser filósofo à sua maneira, seria preciso que algo mudasse na ordem existente. Sem sombra de dúvida, Diderot subscreveria a afirmação de d'Alembert no artigo "Genebra":

> O preconceito bárbaro contra a profissão de comediante, a espécie de aviltamento em que colocamos esses homens tão necessários ao progresso e à manutenção das artes, certamente constitui uma das causas principais que contribuem para o desregramento que neles censuramos.[6]

Mas, diria ainda Diderot, não é menos verdade que tais preconceitos não são completamente injustificados, e é isto, aliás, o que permitiu a insidiosa réplica de Rousseau na *Carta a d'Alembert*: "Respondeis que os comediantes só se tornam desprezíveis porque são desprezados; mas por que seriam desprezados, se não fossem desprezíveis?"[7]

Em poucas palavras, o que não se pode negar é que, contrastando com a psicologia ideal do ator, o espetáculo dos atores reais não é dos mais animadores: "Um comediante homem educado e uma atriz mulher honesta", afirma Diderot, são "fenômenos raros".

> O que lhes calça o soco e o coturno? A falta de educação, a miséria e a libertinagem. O teatro é um recurso, jamais uma escolha. Jamais alguém se fez comediante por gosto à virtude, pelo desejo de ser útil à sociedade e de servir a seu país ou sua família, por nenhum dos motivos honestos que podem arrastar para tão bela profissão um espírito reto, um coração ardente, uma alma sensível.[8]

Não é por outra razão, aliás, que, ao considerar sua inclinação de juventude, o próprio Diderot se confessa guiado apenas pelo amor do aplauso e da vida licenciosa.

Mas não haveria um modo de agir sobre as motivações, de restituir à vocação do ator a dignidade conferida pelo plano ideal, e fazer dele um cidadão? Para isso, é preciso que o teatro deixe de ser aquilo que é, que o espetáculo teatral não produza somente "essas impressões passageiras que se dissipam na jovialidade de uma ceia" e reate com a grandeza do teatro grego, que procurava não apenas divertir os cidadãos, "mas torná-los melhores".[9] A saída, pois, é *a reforma da cena teatral*. O objetivo do teatro, como de todas as artes de imitação, é "inspirar nos homens o amor da virtude e o horror do vício". Ora, tal finalidade se perdeu em algum momento da história das artes e dos costumes, capítulos separados, mas solidários, da história da corrupção da natureza humana. Assim, somente quando se voltar a atribuir ao teatro a "função de falar aos homens reunidos a fim de serem instruídos, divertidos, corrigidos", uma companhia de comediantes será

> uma corporação formada, como todas as outras comunidades, de sujeitos tirados de todas as famílias da sociedade, e conduzidos à cena como ao serviço público, ao palácio, à igreja, por escolha ou por gosto e com o consentimento de seus tutores naturais.[10]

É nessa empresa de reforma da cena francesa que Diderot lançou-se, como se verá, desde 1748, alguns anos depois de sacrificar à carreira das letras sua atração pelas luzes do palco, e pouco tempo antes que o ambicioso projeto da *Encyclopédie* o absorvesse quase por completo. Em meio à vertiginosa diversificação de sua atividade, se há dois empreendimentos nos quais perseverou ao longo dos anos, estes são a direção da *Encyclopédie* e a reforma do teatro. Uma batalha prolongava a outra.

Dessa forma, a vocação de Diderot pelo palco não é apenas um dos tantos caprichos que sempre assediaram seu espírito "borrão" ou, como ele mesmo disse numa bonita imagem, sua cabeça inconstante como um galo de campanário, girando ao sabor da direção dos ventos. Se tivesse se tornado comediante, Diderot teria sido um filósofo à sua maneira e, quando se viu obrigado a renunciar ao esplendor do palco pela meditação de bastidor, tratou de compatibilizá-la com uma causa que dignificasse sua aspiração de mocidade. De qualquer modo, mesmo como filósofo, jamais deixou de ser um comediante consumado, recusando o rosto único para se deixar levar pela mobilidade das máscaras: Diderot é Aristo, Dorval, Rameau e tantos outros, e, quando se torna "Eu", está apenas fazendo um *outro* personagem.

(Publicado originalmente na *Folha de S.Paulo*, em 13 de setembro de 1986.)

ENTRE A ENCICLOPÉDIA E A COMÉDIA

Em 1757, Diderot publicou uma peça de teatro, *O Filho Natural*, seguida de um manifesto teórico, os *Diálogos sobre o Filho Natural* e, no ano seguinte, uma outra peça, *O Pai de Família* e um novo texto de poética, agora numa forma mais ordenada, o *Discurso sobre a Poesia Dramática*. As peças se pretendiam escritas num gênero novo, situado entre a tragédia e a comédia clássicas, e as obras que as acompanhavam deveriam dar um fundamento teórico a esse gênero. O objetivo de Diderot: promover uma reforma do teatro francês.

Para o público contemporâneo, quem era esse autor que assim se iniciava na carreira de dramaturgo? Era um dos mais ilustres representantes do chamado "partido dos filósofos": desde os anos de 1740, escrevera vários livros sobre filosofia do conhecimento (os mais importantes: *Carta sobre os Cegos* e *Pensamentos sobre a Interpretação da Natureza*) e devia sua celebridade sobretudo à *Encyclopédie*, da qual era o principal editor desde seu aparecimento em 1750. Com tais títulos, o que poderia levar Diderot a voltar-se com tanto empenho para o mundo do teatro?

A fim de responder a essa pergunta é preciso lembrar que o teatro nunca fora algo inteiramente estranho às preocupações do *philosophe*. A acreditar em suas confidências, antes mesmo de iniciar-se na carreira das letras, naquele período (1732-1742) tão pouco documentado de sua vida, em que errava pelo submundo da literatura, Diderot já reservava ao teatro grande parte de seu tempo, freqüentando assiduamente as três principais casas de espetáculo parisienses (*Comédie Française, Comédie des Italiens, Ópera*). Terá sido nesta altura, sem dúvida, que considerou a idéia de tornar-se não um autor, mas um *ator* de teatro, segundo afirma no *Paradoxo sobre o Comediante*.[1]

Então, o desejo de ser comediante é atribuído à vaidade e ao fascínio pela vida libertina, mas, em outra parte, aparecerá ligado ao reconhecimento do valor do ofício:

> Não posso vos dizer a importância que dou a um grande ator, a uma grande atriz. Como este talento me desvaneceria, se o possuísse! Isolado sobre a superfície da terra, senhor de minha sorte, quis certa vez ser comediante.[2]

Tal desejo, como se sabe, não se realizou, mas Diderot continuou atribuindo ao ofício de ator a maior importância, conforme atesta o verbete "Comediante", que escreveu para o terceiro volume da *Encyclopédie*, surgido em 1753. O artigo fazia coro com a campanha pela reabilitação do ator, na qual Voltaire insistia há muitos anos: a alta missão social do teatro, afirmava Diderot, dignifica a profissão do comediante e, por isso, é preciso que se reconheçam os direitos civis dos atores franceses, a exemplo do que ocorre na Inglaterra, onde são enterrados em Westminster, ao lado dos grandes homens da nação, e não jogados em fossas, como em Paris. Neste ano de 1753, aliás, Diderot estava às voltas com a famosa "Querela dos Bufões", durante a qual escreveu alguns panfletos de circunstância. Essa disputa (1752-1754), que dividiu os homens de letras parisienses entre partidários da ópera italiana e da francesa, é evocada principalmente pelos historiadores da música, mas encerra também uma controvérsia sobre teatro e ainda outra, mais geral, sobre "estética". Ao criticarem a tradição musical francesa por sua ênfase na harmonia, em detrimento da melodia, e ao elogiarem a melodia italiana por seu poder de expressar as *paixões*, os enciclopedistas desqualificavam ao mesmo tempo a ópera-*ballet* versalhesa, pomposa e mitológica, em nome da simplicidade e despojamento do modelo italiano de Pergolese (*La Serva Padrona*) e, para além disso, pela primeira vez desencadearam uma campanha "contra a convenção em nome da natureza e contra a coação em nome da liberdade artística".[3]

Mais importante, porém, é lembrar que, em 1748, Diderot publicara o romance libertino *Les Bijoux Indiscrets* que, dentre muitas digressões, continha o célebre capítulo "Diálogos

sobre as Letras", no qual aparece uma crítica radical do teatro francês contemporâneo. O episódio põe em cena, numa conversa, quatro personagens: o sultão Mangogul, sua favorita Mirzoza e dois cortesãos, Ricaric e Sélim. Os perfis intelectuais destes últimos, que começam a disputa entre si, são ideais para a reedição da "Querela entre os Antigos e os Modernos", que ocupou a Academia Francesa em fins do século XVII: Ricaric "tinha um apego escrupuloso pelas regras antigas que citava eternamente", enquanto Sélim preferia os modernos, pouco se importando com os livros nos quais tais regras estavam enunciadas. Mal começado o debate, Mirzoza intervém: dotada unicamente de "fineza de sentimento" — ideal posto em circulação na primeira metade do século XVIII pelos escritos do *abbé* Du Bos —, ela exalta as virtudes da cena antiga e critica os defeitos do teatro moderno, sem postular, entretanto, a submissão dos modernos aos antigos. A posição de Diderot será sempre essa: como se verá, seu elogio da tragédia grega contra o teatro clássico francês (Mirzoza cita cifradamente *Filocteto* de Sófocles e *Phèdre* de Racine) jamais o levará a sustentar essa submissão, mas a invenção de novos gêneros dramáticos.

Segundo Mirzoza, "a perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, seguidamente enganado, imagina assistir à própria ação".[4] Ora, o espetáculo da Antigüidade é capaz de produzir tal efeito, visto que: 1- "seus argumentos são nobres, bem escolhidos, interessantes"; 2- "a ação se desenvolve por si mesma", não é "sobrecarregada por episódios" — por isso, "o interesse não se divide" — e "os desenlaces não são forçados" (em outros termos: no teatro antigo as peças são dotadas de unidade de ação); 3- o "diálogo é simples e bastante vizinho do natural", como se "a pura natureza" se expressasse pela boca das personagens.

Se o segredo do teatro antigo, numa palavra, é a sua *naturalidade*, na cena moderna, ao contrário, por toda parte domina a *artificialidade*: aqui os desenlaces são "miraculosos", a ação é sobrecarregada de episódios, e "ordinariamente tão complicada, que seria um milagre que tantas coisas se tivessem passado em tão pouco tempo". Nem a tão decantada arte do diálogo dos autores franceses é capaz de compensar esta falta de ilusão no tratamento da intriga, pois as suas personagens não

se exprimem de forma natural, mas enfática e espirituosamente, num estilo cheio de floreios. "É em vão", diz Mirzoza, "que o autor procura subtrair-se; (...) eu o percebo continuamente por detrás de suas personagens." Para completar o quadro, à ênfase dessa "linguagem singular, cadenciada, rimada", devem-se acrescentar "o andar afetado dos atores", "a esquisitice de seus trajes" e "a extravagância de seus gestos".

Entretanto, é preciso dizer que todos esses textos de Diderot não expressam nenhuma posição propriamente original a respeito do teatro. O verbete "Comediante", na maior parte do tempo, retoma as teses e até mesmo os exemplos de Voltaire. Quanto ao discurso de Mirzoza, apesar de sua contundência antivoltairiana, ele enuncia críticas mais ou menos comuns em certa fração do "partido dos filósofos". Prova disso é a sua afinidade com *La Nouvelle Heloïse*, de Rousseau, mais precisamente com uma das famosas cartas sobre Paris, na qual Saint-Preux diz, por exemplo:

> Em geral, há muito discurso e pouca ação na cena francesa; (...) Mesmo Racine e Corneille, com todo o gênio que possuíam, são apenas uns tagarelas (...). Comumente tudo se passa em belos discursos bem arranjados, bem estrepitosos, onde se vê de pronto que o primeiro cuidado de cada interlocutor é sempre o de brilhar. (...) Há ainda uma certa dignidade amaneirada no gesto e no propósito, que jamais permite à paixão falar exatamente a sua linguagem; (...) Tudo isso decorre de que o francês não procura em cena o natural e a ilusão e quer apenas espírito e pensamentos; não se vê (...) senão o autor no drama; e se o traje é negligenciado, isto se perdoa facilmente; pois sabe-se muito bem que Corneille não era alfaiate, nem Crébillon cabeleireiro.[5]

Assim, embora os textos acima mostrem que o teatro sempre fizera parte das preocupações de Diderot, eles não expressam posição original sobre o tema e, por si sós, não fariam supor nenhuma vocação especial para a dramaturgia. Aliás, dada a importância do teatro no século XVIII, não seria de espantar que um filósofo, vez por outra, se visse às voltas com questões relativas a ele. Que razão, pois, poderia levar Diderot a assumir, a partir de 1757, a tarefa de reformar a cena francesa?

A resposta é simples: Diderot procurava prolongar, agora mediante o teatro, o combate que a filosofia vinha levando a cabo por intermédio da *Encyclopédie*. Se não, vejamos.

Nessa altura, a *Encyclopédie* entrara num período de estabilidade que não mais voltaria a conhecer. Após os primeiros atritos com os jesuítas — a polêmica com o padre Berthier a propósito do "Prospectus", em 1750 e, no ano seguinte, o escândalo do *abbé* de Prades, que provocou a suspensão dos dois primeiros volumes —, o empreendimento se beneficiara das contradições entre a Corte e o Parlamento, e retomara fôlego. Os anos seguintes darão a impressão de triunfo definitivo sobre parcelas significativas da opinião: em 1754, d'Alembert fora recebido na Academia Francesa, um dos baluartes da opinião pública, e o Volume IV anunciava que a empreitada ganhara a adesão de Voltaire, o mais festejado homem de letras do tempo; em 1755, o dicionário possuía um número de assinantes quatro vezes maior do que aquele que contava por ocasião de seu lançamento e, no Volume V, ao escrever o artigo "Encyclopédie", Diderot assumira sem rodeios a finalidade da obra ("mudar a maneira geral de pensar"), explicitando mesmo o seu sistema sorrateiro de reenvios.

Mas Diderot não podia deixar de reconhecer os limites do alcance da *Encyclopédie*, que os próprios adversários cuidavam de lembrar. O periodista Fréron, por exemplo:

> Ele [Diderot] pode, assim, continuar a inserir em seu Dicionário todos os sarcasmos que contra mim lhe forem fornecidos. Epigramas enterrados num in-fólio me espicaçam pouco. Tenho um jogo um pouco melhor: não há qualquer comparação entre pequenas folhas, na verdade miseráveis, mas que todo o mundo lê, e um grosso Dicionário, muito bonito, muito sábio, muito sublime, mas que, no máximo, só se faz consultar de tempos em tempos.[6]

Era natural, assim, que Diderot procurasse um veículo de divulgação mais poderoso e, mais natural ainda, que topasse logo com o teatro: no século XVIII, uma peça de sucesso podia alcançar, num só mês, um público três vezes maior do que o auditório constituído pelos assinantes anuais da *Encyclopédie*. Nas *Diálogos sobre o Filho Natural*, a ambição de Diderot aparece com toda a clareza: evocando as monumentais assembléias

do teatro antigo, capazes de reunir "oitenta mil cidadãos", ele sonha com um espetáculo teatral próprio a "fixar a atenção de uma nação inteira nos seus dias solenes".[7]

Hiperbólica ou não, a pretensão não demorou, aliás, em alertar os adversários. Falando do *Filho Natural* numa de suas célebres *Pequenas Cartas*, Palissot diria:

> Aqui, não se trata dessas secretas relações que todas as ciências podem ter entre si, nem dessas meditações abstratas onde a imaginação plana no vazio e se extravia impunemente no nada. É uma obra de gosto, submetida às luzes de todo o mundo.[8]

Sob o aparente júbilo da afirmação — finalmente o enciclopedista fala uma linguagem acessível a todos e pode ser punido pelas regras do gosto, que todos conhecem — plana a ameaçadora incerteza que a expressão "todo o mundo" pode conter: o filósofo recorre a um instrumento muito mais poderoso do que o próprio periódico e seus propósitos estão na iminência de não ficar "enterrados" em grossos in-fólios.

Mas o que significa exatamente prolongar, por meio do teatro, o combate da *Encyclopédie*? O objetivo geral do grande inventário do conhecimento é, como se sabe, liberar os homens dos preconceitos que os impedem de usar livremente sua razão: triunfando sobre a "barbárie", as luzes da razão exorcizam a superstição e o fanatismo, e incitam os homens à benevolência. As artes em geral e o espetáculo teatral em particular também têm um papel a desempenhar nesse movimento, visto que a finalidade comum de todas as artes de imitação é "fazer amar a virtude e odiar o vício", como não se cansa de lembrar Diderot. Mas agir sobre o público, aqui, sobretudo em se tratando de teatro, "não é somente mobilizar o seu julgamento, mas transtornar sua sensibilidade pelos meios mais fortes".[9] Ora, o espetáculo existente só é capaz de provocar "pequenas emoções passageiras que se dissipam na jovialidade de uma ceia", e para que reate com a grandeza do teatro grego e, portanto, com a natureza, é preciso liberar a imaginação do poeta dramático das regras que sobrecarregam a cena, preceitos arbitrários e figura específica desses "preconceitos" que turvam os espíritos. Prolongar, mediante o teatro, o combate da filosofia será assim, contestar a poética

clássica francesa, que opera por meio de generalizações arbitrárias de procedimentos bem-sucedidos em algumas obras de gênio, e o teatro aristocrático, que se reclama dessa poética e, conseqüentemente, renuncia à missão fundamental do teatro, deixar falar a natureza e "transtornar" os espectadores. Se o objetivo da *Encyclopédie* é "mudar a maneira geral de pensar", pode-se dizer que o objetivo da reforma da cena será mudar a maneira de compor peças de teatro, a maneira de desempenhá-las e, ainda, a maneira de vê-las, o que exige novos autores, novos atores e um novo público.

Ao longo dos anos, Diderot se mostrou inabalável quanto às linhas gerais desse empreendimento. O projeto se esboça, como se viu, em 1748 e se explicita de vez no fim dos anos de 1750, com as peças e os textos teóricos escritos então. Pode-se ainda acompanhá-lo na concepção de poesia exposta na *Carta sobre os Surdos-Mudos*, nos esboços de peças elaborados em 1759, nos rastros que deixa nos *Salões*, na correspondência do filósofo e ainda nas reflexões sobre a psicologia do ator que dominam o *Paradoxo sobre o Comediante*. Pode-se dizer que essa empreitada tem principalmente dois grandes inimigos no século XVIII. Um deles é Voltaire. Embora Diderot partilhe com o Patriarca de Ferney a crença no incomparável poder civilizador do espetáculo teatral (pois o teatro é a mais alta expressão da *sociabilidade*, quer dizer, da essência humana), Voltaire é então o maior representante da dramaturgia clássica e, portanto, o primeiro adversário de sua reforma. O outro inimigo, talvez mais temível, é Jean-Jacques Rousseau, o grande crítico de todas as formas modernas de sociabilidade. A célebre *Carta a d'Alembert* põe assim em dúvida a própria concepção ilustrada de teatro, retirando deste — ao menos em sua figura contemporânea — o poder de transformar os maus costumes em bons.

O FILÓSOFO COMO POETA DRAMÁTICO

I

Em 1758, Diderot tornara-se célebre em toda a Europa, identificado como uma das mais ilustres figuras do chamado "partido dos filósofos". Tal identificação não se devia tanto aos livros que publicara até então (um dos quais lhe custara a liberdade), mas sobretudo à atividade que há alguns anos o ocupava integralmente: a direção da *Encyclopédie*. Aliás, precisamente nesta altura, o grande projeto de reordenamento do conhecimento humano vivia um de seus momentos mais delicados: d'Alembert, o mais próximo colaborador de Diderot, acabava de deixar o empreendimento e, no ano seguinte, o Conselho do Rei revogaria o privilégio de impressão da obra. Ora, apesar dos sucessivos sobressaltos, Diderot entregou ao editor uma peça de teatro, *O Pai de Família*, publicada juntamente com um pequeno tratado teórico, que pode ser considerado uma espécie de "arte poética" do século XVIII francês: o *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Essas obras davam seqüência a um projeto que preocupava o filósofo desde o ano anterior, quando tinham aparecido *O Filho Natural*, "comédia séria", e os *Diálogos sobre o Filho Natural*, em que Diderot submetia à reflexão sua experiência de dramaturgo. Pois bem: por que, num instante tão decisivo, o filósofo se tornava poeta dramático e, além disso, exigia que o poeta dramático fosse "filósofo"?[1]

Num século em que o incansável Voltaire, glória filosófica do tempo, notabilizara-se como dramaturgo, e o controvertido Rousseau, antes de fixar sua imagem pública como filósofo, fizera nome em Paris como homem de teatro, a pergunta

talvez fosse despropositai. Não é, entretanto, para o leitor moderno, que bem poderia formular a questão como uma inquietação: ao se fazer dramaturgo e exigir que este se tornasse filósofo, Diderot não estaria sacrificando a particularidade do teatro ao domínio abstrato da filosofia? Se quisermos responder tais questões, será preciso que tratemos de esclarecer de que perspectiva considera o teatro o diretor da *Encyclopédie*. Quem é que fala nos textos de Diderot sobre poesia dramática?

II

> Entre uma infinidade de homens que escreveram sobre arte poética, três são particularmente célebres: Aristóteles, Horácio e Boileau. Aristóteles é o filósofo que caminha ordenadamente, estabelece princípios gerais, deixando as conseqüências por tirar e as aplicações por fazer. Horácio é o homem de gênio que parece afetar desordem e que fala como poeta, para poetas. Boileau é o mestre que procura dar o preceito e o exemplo a seu discípulo.[2]

Essa passagem do *Discurso* nos permite situar o procedimento de Diderot com respeito à tradição da qual, em parte, ele se pretende tributário. Embora Aristóteles fosse um de seus mais decisivos referenciais, nada tão estranho à postura de Diderot quanto o "espírito de sistema" próprio do filósofo que trabalha "ordenadamente". Para prová-lo, bastaria evocar a eloqüente metáfora da "vadia" (*catin*), que abre provocativamente *O Sobrinho de Rameau*. Por meio dela, Diderot se atreve a pensar sua atividade filosófica como algo dissoluto: para ele, perseguir as idéias é como assediar mulheres da vida, correndo atrás de uma, deixando esta por aquela, e aquela, em seguida, por outra. Amante da forma do diálogo, Diderot gosta de se deixar levar pela vivacidade da conversa, improvisando, repetindo, derivando, mudando bruscamente de assunto. Mesmo quando pretende expor as idéias na maneira mais acabada do "tratado", como no *Discurso*, escreve em forma de carta, imaginando as intervenções do destinatário, debatendo com ele, respondendo suas perguntas e objeções.

Não por isso, entretanto, deve-se chamá-lo, como já se fez, de espírito "borrão", pois Diderot se reservou uma fidelidade inabalável a certos combates. Assim, se põe à prova as

idéias, não se entrega a qualquer uma, como se fosse um aventureiro inconseqüente: ao experimentá-las, o que procura é o modo mais eficaz de combater os seus adversários permanentes. Um exemplo: Diderot jamais transigiu com o registro preceptista que alguns associam ao nome de Boileau (neste sentido, o próprio hábito de publicar seus textos teóricos como uma espécie de apêndice às peças de teatro parece conter uma lição: Diderot não dita regras e dá exemplos — pratica o teatro e, em seguida, reflete sobre essa experiência). Por isso, ele jamais traiu o que disse, em 1758, a Madame Riccoboni: a submissão às regras é a morte do Gênio.[3] Dos primeiros textos sobre poesia dramática ao *Paradoxo sobre o Comediante*, embora Diderot exiba duas concepções radicalmente diferentes do Gênio, em ambas este é refratário ao domínio das regras, submetendo-se apenas às leis universais da Natureza.

A tentação, portanto, é identificar sua fala, sobretudo no *Discurso*, à postura atribuída a Horácio, o poeta que finge desordem e dirige-se a uma platéia de poetas. De fato, como de costume, Diderot se embrenha nos caminhos laterais, às vezes por iniciativa própria, às vezes deixando-se levar pelas objeções do destinatário. Além disso, escreve o tempo todo assumindo a condição de poeta dramático, autor de *O Filho Natural* e *O Pai de Família*, voltando-se abertamente para seus pares, aconselhando-lhes a melhor forma de elaborar um plano ou obter êxito na arte do diálogo: "ó poetas dramáticos", interpela aqui, "sois poeta?", pergunta mais adiante. Muitas vezes, suas reflexões se fecham com ditos lapidares, de forma breve e cortante, à maneira dos versos célebres de Horácio.

Mas esse parentesco — invocado, de resto, pela epígrafe do *Discurso*, que retoma a *Epístola aos Pisões* — não deve ocultar o detalhe de que o lugar que Diderot escolhe para falar nem sempre é o mesmo: freqüentemente, ele está sujeito a variações, estabilizando-se em outra parte e, desse modo diversificando a platéia. Esse tipo de mudança ficará mais patente, por exemplo, no *Paradoxo*, onde, falando de início, como homem de teatro, sobre o comediante e para o comediante, Diderot alarga em seguida o tema e o auditório, tratando da arte em geral e dirigindo-se ao pintor, ao poeta, ao músico, ao escultor, ao filósofo e até mesmo ao tribuno e ao estadista.

No *Discurso*, o tom mais aparente é o do poeta dramático, ou melhor, do dramaturgo que reflete sobre a própria experiência do teatro, mas a personagem que realmente comanda a fala está em outra parte. No transcorrer do livro, ele raramente deixa os bastidores, mas, no capítulo final — de resto, fiel à sua inclinação de dramaturgo —, Diderot dá a ele um nome e um ofício: trata-se de Aristo, o filósofo. Esboçando brevemente o perfil desta personagem, será possível esclarecer de vez o ponto de vista a partir do qual Diderot aborda a questão do teatro.

Em primeiro lugar, é preciso observar que, muito embora o procedimento que desce do geral ao particular seja estranho a Aristo, nada mais equivocado que atribuir-lhe, como fez no século XVIII o *abbé* de la Porte, a etiqueta do ceticismo.[4] A recusa das regras e convenções arbitrariamente codificadas nas poéticas clássicas não implica a renúncia aos princípios universais: no seu longo solilóquio, Aristo contesta com veemência a postura do cético e ocupa-se em buscar, a partir da diversidade inesgotável da Natureza, as idéias de Verdade, Bondade e Beleza. Mas o decisivo para a compreensão dessa personagem não é o tema — tão velho como a própria filosofia — da cumplicidade entre essas instâncias, e sim a maneira de compreendê-las e articulá-las.

Nas primeiras páginas do *Discurso*, Diderot atribui ao filósofo uma missão: convocar os "homens de gênio", poetas, pintores ou músicos, "para nos fazer amar a virtude e odiar o vício".[5] A afirmação sugere que a atividade do filósofo deve ser pensada menos como procedimento ordenado e rigoroso do que como privilégio concedido à esfera moral. Conforme disse Voltaire, o "amante da sabedoria, quer dizer, da verdade", é aquele que dá aos homens "exemplos de virtude" e "lições de verdades morais".[6] E o que pensa da virtude um filósofo do século XVIII? Sem entrar em considerações minuciosas sobre a complicada aventura desse conceito na obra de Diderot, basta referir a breve definição por ele proposta certa vez: "Um sacrifício de si mesmo."[7] A fórmula é mais contundente que a de Voltaire no *Dicionário Filosófico* — "beneficência para com o próximo" —, mas ambas implicam a concepção de que "só é verdadeiramente bom para nós aquilo que faça o bem da sociedade".[8] A virtude, assim, é fundamentalmente

sociabilidade e, por isso, no *Discurso*, as figuras mais ameaçadoras do vício são a superstição, a hipocrisia e, principalmente, a avareza, por ser "estranha à beneficência". Aliás, ao afirmar tais coisas, Diderot está apenas fazendo coro com a célebre fórmula da *Encyclopédie*, segundo a qual o filósofo "é um homem que quer agradar e se tornar útil".[9] Visto que promover a virtude é incitar à sociabilidade, o lugar de atuação do filósofo se diversifica e ele já não se define como teólogo, metafísico ou sábio, mas como "homem de bem", atualizado com os avanços da ciência, imiscuído na vida política, interessado por todas as querelas que envolvem a vida social. É assim que o filósofo ganha os salões, os cafés, as salas de espetáculo e, ao fazê-lo, mostra que tão estreita é a conexão entre filosofia e sociedade que se pode até mesmo ser *Filósofo sem o Saber*,[10] bastando, para isso, exercer com probidade uma profissão qualquer. Àqueles que se dedicam ao ofício de pintar, fazer versos ou compor música, esta figura exemplar mostra que é possível ser filósofo à maneira deles: é necessário apenas concorrer com as leis tendo em vista o bem da sociedade.

Isso é bastante para explicar por que Diderot, nas primeiras páginas do *Discurso*, exige que o poeta dramático "seja filósofo", e por que ele próprio tornou-se poeta dramático: a seus olhos, uma atividade deveria prolongar a outra. É de se notar, entretanto, que a necessidade de convocar os "homens de gênio" supõe que estes, por uma razão qualquer, estejam fazendo um uso, por assim dizer, inadequado de seus talentos. De fato, as artes estão sobrecarregadas de convenções que entravam a atividade do Gênio. A razão para tal não remete apenas à história da arte, mas, para além dela, à história dos costumes, marcada por um extravio que é preciso denunciar: a civilização progride às custas de uma despoetização dos costumes, que leva ao enfraquecimento e amaneiramento gerais. Em termos estritos de gosto, esse desvio promove um divórcio entre a arte e a vida dos povos ou, numa chave mais geral, entre a arte e a natureza: o convencional se sobrepõe ao natural, o artista se torna incapaz de expressar a natureza humana e, portanto, de colocar-se a serviço da virtude. É preciso, pois, uma reforma geral do gosto, é preciso restituir à poesia aquele "algo enorme, bárbaro e selvagem"[11] que os antigos conheceram. Neste empreendimento de resgate, o teatro ocupa um lugar especial: para que o espetáculo deixe

de produzir somente "essas impressões passageiras que se dissipam na jovialidade de uma ceia" e reate com a grandeza do teatro grego, que procurava não apenas divertir os cidadãos, "mas torná-los melhores",[12] é preciso desembaraçá-lo das regras arbitrárias que o aprisionam. Como já se pode ver, o ponto de vista "filosófico" de Diderot não pretende sacrificar o teatro à filosofia, mas restituir ao dramaturgo a liberdade subtraída pelas convenções. Para compreender de vez que esta perspectiva preserva escrupulosamente a integridade do espetáculo teatral, basta acompanhar mais de perto a questão da reforma do teatro em Diderot.

III

> Nada sei sobre as regras (...) e menos ainda sobre as sábias palavras nas quais foram concebidas, mas sei que somente o verdadeiro agrada e toca. Sei ainda que a perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, seguidamente enganado, imagina-se a assistir à própria ação. Ora, há algo semelhante nas tragédias que nos louvais?[13]

O fragmento acima faz parte do romance *Les Bijoux Indiscrets*, publicado em 1748. É então que Diderot formula pela primeira vez um programa geral de reforma, identificando o adversário a ser combatido — a cena contemporânea, tributária do teatro clássico francês — e invocando a norma histórica que deve presidir a reviravolta — os grandes espetáculos da Antigüidade. Enquanto estes lidam com um aparato simples, onde "nada vos tira da ilusão", aquela padece de uma submissão ao convencionalismo codificado nas poéticas sob a forma arbitrária de "regras". É assim que, na cena moderna, as intrigas são sobrecarregadas e os desenlaces não aparecem como decorrências necessárias do desenvolvimento; quanto aos diálogos, são enfáticos, pouco naturais e com freqüência usados para transmitir os propósitos espirituosos do próprio dramaturgo; enfim, o desempenho dos atores e o espetáculo em geral são "estranhos" (*bizarres*) e "extravagantes". Numa palavra, o teatro moderno é *inverossímil* e, assim, incapaz de apagar-se como imitação e infundir uma ilusão duradoura sobre o espectador.[14]

Portanto, na sua primeira crítica ao teatro moderno, Diderot começa por invocar a regra mais geral e fundamental da poética clássica: a verossimilhança. Para ele, a verossimilhança não

é uma regra arbitrária, generalização ilegítima de observações empíricas, mas um princípio fundamental da arte dramática e, por isso, não há razão para contestá-la. Como se verá adiante, o que importa para Diderot são as conseqüências que pode recolher, sobretudo no plano da teoria dos gêneros, dessa invocação da verossimilhança *contra* o teatro clássico francês. Mas a sua concepção do verossímil não é exatamente a mesma que vingou entre os preceptistas franceses do século XVII. Como é sabido, tudo o que se disse sobre o assunto, desde o século anterior, está assentado na *Poética* de Aristóteles, que define o verossímil como o "possível" ou o "impossível" que "persuade". Esta definição passará pelas múltiplas leituras do preceptismo italiano do século XVI e, nos anos Seiscentos, prosseguirá sua acidentada história sob as várias interpretações dos teóricos franceses. Muito embora as vozes discordantes sejam por vezes ilustres, triunfa na França a concepção que identifica o verossímil à "realidade mais comum", ou seja, ao "habitual".[15] O habitual, neste caso, depende do sistema de expectativas daquele público que, no seu perfil individual, o século XVII chama de *honnête homme* e, de um ponto de vista coletivo, de *la cour et la ville*.[16] Para impor-se, entretanto, tal concepção debateu-se, por exemplo, com outro tópico da *Poética* de Aristóteles: a exigência do "maravilhoso", essencial para o efeito da tragédia, e definido como algo que ocorre "contra o que se espera". De que maneira ser verossímil, vale dizer, não afrontar a *doxa* do *honnête homme* e, ao mesmo tempo, ser maravilhoso, isto é, escolher argumentos capazes de interessar e agradar? A alternativa teve tanta importância que, não por acaso, o capítulo mais significativo na história do conceito de verossimilhança no século XVII — a Querela do *Cid* — opôs, de um lado, os teóricos do "habitual" e, de outro, um dramaturgo como Corneille, sempre à procura do "argumento gerador de maravilha".[17]

Para fazer frente à questão, os preceptistas franceses lançaram mão, entre outras coisas, das idéias de verossimilhança ordinária e extraordinária. Mas não nos interessa acompanhar minuciosamente o problema: basta-nos o quadro sumário do debate no qual opera a concepção diderotiana de verossímil. Como já se pôde ver, Diderot pensa a questão, na maior parte do tempo, pelo viés da idéia de *ilusão*: o vero-símil não é o próprio verdadeiro, mas

aquilo que se parece com ele, provocando em nós uma impressão que é o grande segredo da arte em geral. A exigência de ilusão comanda, assim, todos os juízos de gosto de Diderot. Trata-se de um romance? Ele escreve páginas exaltadas sobre a incomparável ilusão proporcionada pelas obras de Richardson e, em breves pinceladas, traça a psicologia do moderno leitor de romance, que trata as personagens do autor inglês como pessoas de carne e osso, disputando por elas e se descabelando por seus destinos. Trata-se de um quadro? Eis Diderot diante de uma natureza morta de Chardin: a exemplo dos pássaros daquelas famosas anedotas da Antigüidade, que vêm bicar as uvas pintadas, Diderot sente desejo de meter a faca no patê, de descascar as frutas, de tomar o copo e beber o vinho. Trata-se de falar da composição de uma boa peça ou do desempenho de um bom ator? Diderot sentencia:

> Quer compondo, quer representando, façam de conta que o espectador não existe e não pensem nele em nenhum dos casos. Imaginem no proscênio uma grande parede que os separa da platéia e representem como se a cortina não estivesse aberta.[18]

Esses juízos obedecem à concepção de que a ilusão é a "finalidade comum" de todas as artes de imitação. Mas de que depende ela? perguntou-se incansavelmente Diderot. A perfeição das obras se mede pelo seu poder de iludir, mas como se deve proceder para garantir esse poder?

No *Discurso*, a resposta é lapidar: a ilusão depende "das circunstâncias", afirma Diderot. "São as circunstâncias que a tornam mais ou menos difícil de ser produzida."[19] Para bem compreender esta breve definição, não custa lembrar o apêndice teórico ao conto *Les Deux Amis de Bourbonne*,[20] no qual Diderot formula seu modelo de narrador moderno. Aqui, distingue o "conto histórico", praticado por Cervantes, Scarron ou Marmontel, e o "conto maravilhoso", à maneira de Homero, Virgílio e Tasso. Neste, a verdade é "hipotética", afirma ele, e a natureza "exagerada". Sua regra é o maravilhoso e, por isso, aqui entrando, "colocais os pés numa terra desconhecida, onde nada se passa como naquela em que habitais, mas tudo se faz grande, assim como são pequenas as coisas que vos cercam". Porém, esse engrandecimento não nos arrasta para

os domínios do quimérico. Conforme ensina o *Discurso*, o maravilhoso não deve ser confundido com o "miraculoso", que a arte sempre deve rejeitar: miraculosos são "os casos naturalmente impossíveis", maravilhosos, "os casos raros", dos quais o poeta às vezes se apossa para imitar a natureza nos momentos em que encadeia "incidentes extraordinários".[21] Por isso mesmo, o maravilhoso não é estranho ao conto histórico, visto que o poeta tem aqui duas finalidades: de um lado, tomando "por objeto a verdade", ele pretende "iludir", ou seja, "quer que acreditem nele"; de outro, "quer interessar, tocar, arrastar, comover, provocar arrepios na pele e lágrimas nos olhos, efeito jamais obtido sem eloqüência e poesia". Mas como estas "inspiram desconfiança", porque exageram, encarecem e amplificam as coisas, de que maneira o poeta poderá conciliar duas exigências aparentemente contraditórias? Retomando o impasse nos termos do debate clássico, Diderot dirá:

> Ele semeará sua narrativa de pequenas circunstâncias tão ligadas à coisa, de traços tão simples, tão naturais, e todavia tão difíceis de imaginar, que sereis forçado a dizer: Por minha fé, isto é verdade: não se inventam essas coisas. É assim que resgatará o exagero da eloqüência e da poesia; que a verdade da natureza cobrirá o prestígio da arte; e que ele satisfará as duas condições que parecem contraditórias, ser ao mesmo tempo historiador e poeta, verídico e mentiroso.[22]

Aquilo que se diz aqui do narrador épico, guardadas as particularidades de cada gênero, vale também para o poeta dramático. Verídico e mentiroso, o poeta será verossímil e, ao mesmo tempo, maravilhoso, se recorrer às "pequenas circunstâncias", "simples", "naturais" e, aparentemente, inimagináveis. A verossimilhança, a ilusão resultam, pois, de um sutil jogo de compensações entre o comum e o incomum, a "verdade da natureza" ocultando do espectador ou do leitor "o prestígio da arte". A originalidade dessa concepção não escapou, por exemplo, à sagacidade de um crítico como Marmontel.[23] Sua importância no pensamento de Diderot pode ser avaliada pelo fato de que, no futuro, ela será usada para pensar não apenas a poesia, mas a arte em geral. Num aforismo escrito nos anos 70, ele dirá:

A arte está em misturar circunstâncias comuns nas coisas mais maravilhosas e circunstâncias maravilhosas nos assuntos mais comuns.[24]

Não é difícil perceber que essa concepção está afinada com o fenômeno da cotidianização geral da literatura e da arte do século XVIII. Porém, em termos estritos de teoria do teatro, em que essas circunstâncias triviais se distinguem da "realidade mais comum" e do "habitual", invocados na concepção de verossimilhança dominante no século XVII?

Desde Aristóteles, o verossímil depende, em última instância, da opinião comum, isto é, do público. Quando recorrem àquilo que é habitual, os preceptistas franceses estão pensando, como se viu, no sistema de expectativas do *honnête homme* do século XVII. Ora, se Diderot imputa um defeito de verossimilhança ao moderno teatro francês, é de se supor que, ao fazê-lo, esteja denunciando um divórcio entre esse teatro e o seu público. De fato, não é difícil mostrar que o divórcio resulta de uma mudança na platéia: se o espetáculo é incapaz de persuadir e iludir, é porque o perfil do público já não é o mesmo, embora a cena francesa teime em desconhecê-lo. Ao fazer essa denúncia, aliás, Diderot está apenas reafirmando algo que é voz corrente numa certa fração do chamado "partido dos filósofos" e, para prová-lo, bastaria consultar a carta de *La Nouvelle Heloïse* citada em nota. Nesse texto, Rousseau começa por assinalar o profundo abismo existente entre o teatro e a vida civil francesa. Segundo ele, entre os gregos a instituição da tragédia estava assentada numa sólida tradição religiosa e histórica. "Mas que me digam", pergunta-se em seguida, "que uso têm aqui as tragédias de Corneille e que importam, ao povo de Paris, Pompeu ou Sertório." Que verossimilhança e utilidade pode-se esperar, portanto, de um teatro fundado em argumentos tão quiméricos? Quanto à comédia, que "deveria representar ao natural os costumes do povo para o qual é feita", o quadro tampouco é dos mais animadores:

Copiam-se no teatro os diálogos de uma centena de casas de Paris. Fora disso, nada se aprende sobre os costumes dos franceses. Há nesta grande cidade quinhentas ou seiscentas mil almas que jamais estão em questão sobre a cena. Molière

ousou pintar tanto burgueses e artesãos quanto marqueses; Sócrates fazia falar cocheiros, marceneiros, sapateiros, pedreiros. Mas os autores de hoje, que são pessoas de outro tom, se acreditariam desonrados se soubessem o que se passa no balcão de um comerciante ou na oficina de um operário; eles precisam apenas de interlocutores ilustres e procuram na condição de suas personagens a elevação que não podem tirar de seu gênio.[25]

Para o que nos importa, esse texto célebre é bastante claro e não precisa de maiores comentários. Atribuindo a inverossimilhança e a inutilidade da cena francesa ao seu caráter aristocrático e ao desconhecimento do público real para o qual deveria ser feita, Rousseau aponta para o fenômeno da diversificação do público no século XVIII. Conforme a fórmula de Sartre, "a burguesia se pôs a ler".[26] O romancista e o poeta dramático, assim, já não escrevem apenas para os herdeiros do *honnête homme* do século anterior, público especializado e formado nas normas do gosto, capaz de controlar a atividade do artista mediante regras explicitamente formuladas e conhecidas de ambas as partes. Agora, é preciso que também considerem a demanda dos recém-chegados no circuito da cultura bem-pensante. Ainda segundo Sartre, é tão profunda essa "cisão" no público que dela resultará uma crise do ideal de glória literária no século XVIII. A partir de então, o escritor se verá lançado entre o sonho tradicional, o favor dos grandes, e uma ambição mais pedestre, mas não menos almejada: a de que "um obscuro médico de Bourges" ou "um advogado sem causa de Reims devorem quase secretamente seus livros".

Certamente Diderot foi um dos que viveu essa crise com toda exemplaridade: o filho de um cuteleiro de Langres não recusará o reconhecimento e a intimidade de Catarina II, mas, não por acaso, Marselha será a primeira cidade a acolher uma peça como *O Pai de Família*. Pois bem: é sobre esse novo contingente de público que se apóia a ênfase no prosaico donde resulta a concepção diderotiana de verossimilhança. As circunstâncias e os assuntos triviais de que se trata agora já nada têm a ver com o "habitual" de uma arte restrita ao espaço da corte. Ao nomear o novo público, Diderot será talvez menos ousado que Rousseau, mas nem por isso menos claro: seu espectador será não apenas o homem de letras ou

o filósofo, mas também o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o cidadão, o magistrado, o financista, o grande senhor, o intendente, o pai de família, o esposo, o filho natural. Aqueles que até então tinham subido ao palco para serem estigmatizados pelo riso da comédia agora reivindicam, para seus assuntos domésticos, a dignidade e o sublime da tragédia. De que modo Diderot dará voz a este desejo é o que se verá em seguida.

IV

> Mais raros e singulares estes casos [os maravilhosos], mais [o poeta] precisará de arte, tempo, espaço e circunstâncias para compensar o maravilhoso e fundar a ilusão.[27]

Entretanto, mais do que arte, tempo, espaço e circunstâncias, o poeta precisa, pode-se acrescentar, de liberdade. De fato, a mobilidade de trânsito entre o comum e o incomum, essencial para a sua atividade, é contestada pelas regras que atravancam a arte teatral. Os gregos não hesitaram em levar à cena "os olhos vazados de Édipo", "os gritos inarticulados" de Filocteto ferido ou "os rastros de sangue" do parricida Orestes, guiando a perseguição das Fúrias. Em nome da natureza, não vacilaram diante desses detalhes, por mais "fortes" e "violentos" que fossem. Se ousasse tanto, um dramaturgo moderno horrorizaria a delicadeza do espectador e afrontaria a regra do decoro. Contido por tamanha arbitrariedade, como poderia ele aspirar à verossimilhança?

O mais constrangedor, porém, é a servilidade do teatro à teoria clássica dos gêneros, que estabelece uma rígida distinção entre o trágico e o cômico. Sustentando que a tragédia e a comédia representam os homens "melhores" e "piores" do que "ordinariamente são", essa teoria condena o teatro aos extremos e proíbe que o dramaturgo tome como objeto as "ações mais comuns" da vida, ou seja, aquelas que mais concernem ao espectador. Nas palavras de Rousseau: obrigado a ficar "entre o defeito e o excesso", o teatro acaba por deixar de lado, como algo inútil, "aquilo que é".[28] Assim, quando convoca os dramaturgos, em 1757, a se aproximarem "da experiência cotidiana, a regra invariável das verossimilhanças dramáticas",[29] Diderot os incita sobretudo a exercer a liberdade de repensar a teoria clássica dos gêneros dramáticos.

Como bem frisa Peter Szondi,[30] a conseqüência mais importante deste chamamento à cotidianização será o rompimento com a "cláusula dos estados", vigente desde a Antigüidade, e segundo a qual somente heróis, príncipes e reis deveriam ser protagonistas de uma intriga dramática séria. Por isso, o periodista Fréron, adversário dos filósofos, ao criticar o gênero em que Diderot escrevera *O Pai de Família*, cuida de recorrer à autoridade dessa claúsula. Partindo da idéia de que a "impressão" produzida pelo gênero é "necessariamente fraca", Fréron se pergunta:

> De onde provém a força do interesse que nos despertam os heróis nas tragédias? Da superioridade de suas condições e da grandeza de seus perigos. Trata-se da perda da liberdade, da coroa, da vida etc. (...) Em geral, uma depravação singular do coração nos torna bem mais sensíveis aos lamentos de um homem acima de nós do que aos de um igual ou inferior. A mesma pessoa que olhar dois soldados se batendo lançar-se-á entre dois homens de bem, a fim de separá-los. Deve-se, pois, atribuir à natureza que as cenas enternecedoras percam na comédia algo de seu efeito.[31]

A essa profissão de fé nas normas da poética clássica, Diderot já respondera anos antes, nas *Diálogos sobre o Filho Natural*. Ao contrário do que se pensa, dissera então, a força do interesse que os heróis da tragédia despertam em nós não deriva do brilho de suas condições, mas de algo que está para além dessa contingência. O que nos comove na Cena IV, Ato V, da *Iphigénie* de Racine, quando Clitemnestra fala, não é o fato de que ela seja rainha de Argos e esposa de Agamenon, general dos gregos, mas "o quadro do amor materno em toda sua verdade". Pela mesma razão, a camponesa que abraça o marido assassinado pelo próprio irmão não é menos patética que a mulher de uma condição superior e, por isso, não menos digna de ser objeto de uma comovente cena teatral. A mesma situação inspiraria a ambas o mesmo discurso, cabendo ao poeta encontrar "o que todo o mundo diria em semelhante caso".[32] Como se pode ver, Diderot escolhe um exemplo que pertence ao próprio repertório da tragédia. Não contesta o efeito desta, apenas o dissocia da condição das personagens, atribuindo-o a uma razão mais geral. Mas, em 1767, no

Ensaio sobre o Gênero Dramático Sério, Beaumarchais reforçaria o argumento e iria mais adiante, atentando para os possíveis embaraços do brilho da condição. Um grande príncipe, afirma ele, no ápice da felicidade, da honra e do êxito só provoca em seu povo o sentimento estéril da admiração; mas, se uma desgraça ou infelicidade ameaçam perdê-lo, o entusiasmo do povo desperta, mostrando o quanto lhe é caro o monarca.

> O verdadeiro interesse do coração, sua verdadeira relação é, pois, de um homem para um homem, e não de um homem para um rei. Por isso, muito longe de aumentar em mim o interesse despertado pelas personagens trágicas, o brilho da condição, ao contrário, o prejudica. Quanto mais próximo do meu for o estado do homem que padece, maior a influência de sua desgraça sobre minha alma.[33]

Nos momentos patéticos, nós nos comovemos como homens e não como súditos; nas cenas teatrais, o que nos afeta não é a fala dos reis, mas o que "todo o mundo" diria em certas circunstâncias. O que quer dizer que o objeto do teatro é a natureza humana, originariamente boa e que é própria de todos os homens, independentemente do estado que a história lhes conferiu. Assim, a "depravação singular de coração", referida por Fréron, depende apenas de uma convenção poética, ou melhor, das "miseráveis convenções" que pervertem a natureza humana: não é da ordem da natureza, mas da história.

Em nome da natureza, pois, e contra a história, é preciso que o poeta se libere das convenções que o impedem de se debruçar sobre "as ações mais comuns" da vida. Que tais ações possuam dignidade dramática e mereçam ser tratadas em gênero à parte, bastaria para prová-lo o exemplo do Juiz, peça esboçada nas primeiras páginas do *Discurso*: seu interesse e força dramática são incontestáveis, embora jamais pudesse se acomodar às exigências da teoria clássica dos gêneros. Mas a esse argumento, por assim dizer, empírico, Diderot acrescenta outro, de ordem propriamente "filosófica". No terreno da experiência cotidiana, continua ele, o dramaturgo não se arrisca a perder de vista a natureza humana, oculta sob o esplendor do "manto real" ou sob a roupagem diversificada do ridículo. Aqui, a natureza humana não calça

soco ou coturno, mas se apresenta, nas palavras de Diderot, em estado de nudez, oferecendo ao poeta exemplos inesgotáveis de virtude. É preciso, portanto, fundar o gênero sério, ponto intermediário na escala do sistema dramático, dividido em comédia séria e tragédia doméstica.[34] Excluindo o "ridículo que faz rir" e o "perigo que faz fremir", próprios da comédia e da tragédia clássicas, o efeito desse gênero sobre o espectador será o enternecimento das lágrimas, a doce emoção provocada pelos exemplos edificantes da virtude. Sentimento estéril, descarga afetiva inconseqüente, dir-se-á. Reafirmando sua crença ilustrada na pregação e no exemplo, Diderot replicará: "O sacrifício de si mesmo, feito em idéia, é uma disposição preconcebida para imolar-se na realidade."[35]

V

Segundo Diderot, o efeito maior do espetáculo teatral é permitir que o homem contemple a bondade da natureza humana e, desse modo, se reconcilie com sua espécie. Para o Século das Luzes, nada mais filosófico que essa missão. Mas o teatro não é a filosofia e, se ele quiser estar à altura da tarefa, deverá preservar intransigentemente a sua própria identidade: é esta uma das acepções maiores da reflexão de Diderot sobre a arte dramática.

Poucos filósofos que se interessaram pelo espetáculo teatral tiveram, como Diderot, tanta intimidade com ele. O *Discurso* é um testemunho do alcance dessa intimidade. Nele, o leitor poderá acompanhar o diretor da *Encyclopédie*, tão habituado a descrever as técnicas dos ofícios, montando e desmontando a máquina do teatro, revelando os segredos mais ocultos do seu próprio ofício. Relojoeiro competente, aqui ele ensina a elaborar o plano de uma peça, ali a dominar o diálogo, o monólogo, a exposição, o ato, a cena e mesmo o entreato; mais adiante, mostra como desenhar os caracteres e, mais adiante ainda — amante do paradoxo — de que maneira e por que razão se deve esquecer o espectador.

Mas Diderot não se satisfaz com a perspectiva estrita do dramaturgo. Para ele, o teatro é algo familiar de todos os pontos de vista: na juventude, conheceu atores e atrizes nos bastidores, e, fora deles, chegou mesmo a considerar o

sonho de se tornar comediante, mas, acima de tudo, foi um freqüentador insaciável das salas de espetáculo. Acompanhando-o numa de suas evocações dessa mocidade tumultuosa, podemos distingui-lo em plena platéia, surpreendendo os demais espectadores, ao tapar os ouvidos para melhor usufruir dos gestos e movimentos dos atores. A razão dessa aparente extravagância é o pressuposto de que o recurso próprio do teatro é o de "colocar em ação sob os meus olhos". A ilusão, finalidade comum de todas as artes de imitação, só será possível no teatro se essa particularidade, que o aproxima da pintura, for respeitada escrupulosamente. Deste modo, se quiser que "a ilusão não seja momentânea, e a impressão fraca e passageira", o dramaturgo não poderá apelar para o "espírito" do espectador, como alguém que mexesse com normas morais de caráter abstrato e geral. Imitador de ações que o comediante dá a ver, o dramaturgo precisa se convencer de que seu objetivo é dirigir-se à sensibilidade da platéia, que não deseja ser sobrecarregada com palavras, mas vai ao teatro em busca de "impressões". É preciso, portanto, que o espetáculo teatral assuma sua integridade de aparência. Amante e, em seguida, crítico de pintura, Diderot procurou resgatar a importância propriamente espetacular do teatro. Por isso, no *Discurso*, denunciou "a pobreza e falsidade dos cenários" ou "o luxo dos trajes" como sintomas maiores do divórcio entre o teatro e a verdade, restabelecendo a importância do cenógrafo e do figurinista; ou então, atento aos detalhes aparentemente mais desimportantes, exigiu que o poeta dramático fosse "fisionomista", isto é, que criasse sua personagem e, ato contínuo, imaginasse um rosto para ela. Mais eloqüente, porém, foi o incansável combate de Diderot contra um teatro de grandes poetas, equivocadamente seduzido por achados poéticos e tiradas declamatórias: contra a redução do teatro à poesia, Diderot insistiu na prosificação do texto dramático e, sobretudo, na multiplicação das cenas pantomímicas, na notação de cada detalhe das atitudes e das expressões, na inclusão, por entre a trama do diálogo, de verdadeiras cenas mudas — quadros — onde o gesto é mais eloqüente do que a palavra. Nesse esforço de pensar o teatro em toda sua riqueza e potencialidade visuais, não é de se espantar que um dia, ao escrever o *Paradoxo*, Diderot fosse levado a

considerar o espetáculo a partir do comediante, exaltando no talento deste a apoteose da aparência.

(Com o título "Filosofia e teatro em Diderot", foi publicado como introdução à minha tradução de "Discurso sobre a poesia dramática", de Diderot. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.)

A POÉTICA DO QUADRO

(SOBRE O FILHO NATURAL DE DIDEROT)

Os *Diálogos sobre o Filho Natural* pretendem ser não apenas uma reflexão sobre a peça que dá título ao diálogo, mas também uma discussão sobre o espetáculo em geral e a reforma do teatro francês. Esta reforma se apóia na cena grega da Antigüidade e no moderno teatro inglês do século XVIII, modelos que servem para definir aquilo que Diderot denomina dramaturgia do *quadro*. Embora vários estudos tenham aprofundado as linhas essenciais dessa dramaturgia, gostaria de retomar o conceito de *quadro* segundo os *Diálogos*, repensando-o principalmente mediante as oposições pelas quais ele é definido.

I

Antes de mais nada, não custa lembrar a curiosa estrutura atribuída ao *Filho Natural* e aos *Diálogos* e que, surpreendentemente, não tem sido considerada com a devida demora pelos estudiosos do assunto. Ao contrário de *O Pai de Família* e do *Discurso sobre a Poesia Dramática*, também publicados conjuntamente um ano depois, os dois textos anteriores são estritamente dependentes um do outro. O *Discurso* tem a forma tradicional do tratado de poética e, apesar das inúmeras referências a *O Pai de Família*, é sobretudo uma reflexão geral sobre a poesia dramática, não sendo espantoso, portanto, que ambos os textos tenham seguido desde logo trajetórias editoriais independentes. O que surpreende é que por vezes os editores separem o conjunto anterior, pois os *Diálogos*, apesar de sua dimensão teórica, foram escritos em forma de conversa *sobre* o *Filho Natural*. Mas não é tudo. O mais curioso é que Dorval, um dos parceiros do diálogo, é ao mesmo tempo o protagonista da peça e, ainda, seu suposto autor. O que permite todos esses fingimentos é, por sua vez, a hipótese de que o argumento da comédia seria extraído de eventos reais, recentemente passados com a família de seu autor. Além disso, Dorval teria composto a peça para satisfazer um pedido de seu pai, que gostaria de ver tais acontecimentos perpetuados na memória da família, mediante representações domésticas (desse modo, *O Filho Natural*, ficticiamente, não se pretende escrito para o espetáculo público, mas para a cena privada). O outro interlocutor do debate, designado como "Eu", é o suposto editor do conjunto que nós leitores temos em mãos, tomando a palavra como narrador no preâmbulo ("a história verdadeira da peça") e nas transições narrativas que ligam a peça ao debate ou os três tempos do debate entre si. O resultado, como se vê, é que *O Filho Natural* aparece como uma ficção de segundo grau, dependente de um conjunto ficcional maior, que Diderot, algum tempo depois, chamaria de "uma espécie de romance".[1]

II

A rápida e contundente revisão das regras mais fundamentais da poética e do teatro clássicos introduz, na abertura do primeiro diálogo, a moldura que deverá enquadrar a discussão sobre a nova dramaturgia. Os parâmetros que podem avaliar essas regras são de pronto definidos pelo alterego de Diderot:

> (...) sobre essas convenções teatrais, eis o que penso. É que aquele que ignorar a razão poética, ignorando também o fundamento da regra, não saberá nem abandoná-la, nem segui-la convenientemente. Terá por ela demasiado respeito ou demasiado desprezo, dois obstáculos opostos, mas igualmente perigosos. Um reduz a nada as observações e a experiência dos séculos passados, e reconduz a arte à sua infância; o outro a detém simplesmente onde está, e a impede de ir adiante.[2]

Algumas idéias nos interessam aqui.

Em primeiro lugar, as regras são postas em luz baixa, ganhando o primeiro plano a noção de razão poética, fundamento das próprias regras. Conforme ensina, por sua vez, o terceiro diálogo, o fundamento da Beleza nas artes é o

mesmo que o da Verdade em filosofia, isto é, "a ordem universal das coisas".[3] O que funda, pois, a razão poética e, por decorrência, as regras teatrais, é a Natureza, imitada pela razão poética.

Em segundo lugar, é preciso distinguir as regras com e sem fundamento nesta razão. Do primeiro tipo é a regra das três unidades (com ênfase especial para as de ação e tempo), decorrência das próprias leis do gênero dramático, sem cuja obediência não se poderia representar convenientemente a natureza. Quer a ação seja simples, quer complexa, é preciso que os acontecimentos pareçam "atrair-se uns aos outros por ligações necessárias", e [é preciso] ainda que possuam uma duração concentrada, a fim de que nossa atenção não se divida, como num romance, por uma infinidade de objetos diferentes; quanto à unidade de lugar, incontornável em pequenos espaços, poderia ser dispensada "caso possuíssimos teatros onde a decoração mudasse todas as vezes em que o lugar da cena deve mudar".[4]

Por sua vez, os mais diversificados exemplos mostram que a regra das *bienséances* é o caso mais típico de preceito desprovido de fundamento na razão poética e na natureza, mera *convenção* no sentido pejorativo do termo. Não pretendo discutir em detalhe a complexidade dessa regra que, como se sabe, anima a poética clássica como um todo. Ao exigir que qualquer objeto (um caráter, uma situação ou uma peça) esteja de acordo consigo mesmo, ela define uma tipologia de personagens, interfere na verossimilhança e mesmo na teoria dos gêneros.[5] Conforme resume um historiador,[6] ela proscreve os termos grosseiros e as situações ousadas, torna dificílimo que uma mulher declare a um homem o seu amor por ele e, ao menos na tragédia, proíbe qualquer alusão à vida cotidiana ou derramamento de sangue em cena. É em nome desse preceito que Voltaire, por exemplo, costuma condenar a monstruosa mistura de tons nas peças de Shakespeare, que passam ilegitimamente do trágico ao cômico e vice-versa, ou ainda suas horríveis matanças, que não poupam a delicadeza do espectador.

Os *Diálogos* confrontam esse "uso do teatro" às várias transgressões da peça *O Filho Natural*: Constança confessa a Dorval sua paixão por ele, o que não "convém" a uma mulher

segundo o teatro; o criado Charles dirige-se a seu senhor com demasiada familiaridade, o que não "convém" às condições de um e de outro; Dorval se põe a tomar chá em cena, o que também não "convém" aos hábitos de um francês. Não são essas "minúcias", entretanto, o que mais importa. Logo a conversa entre Dorval e seu interlocutor recorre a alguns exemplos que contestam a regra do decoro no seu princípio mais geral.

Para mostrar do que se trata aqui, gostaria de citar um belo ensaio de Leo Spitzer,[7] em que a cena de ciúme de *Zaíra*, de Voltaire, é comparada à de seu grande modelo, o *Othelo* de Shakespeare. Segundo Spitzer, é patente que, no diálogo entre Othelo e Desdêmona, não contam apenas as palavras, mas também os gestos, os rostos e os olhos das personagens, igualmente convocados a falar; além disso, a cena de Shakespeare termina com os gritos de Othelo, que insulta brutalmente a mulher, usando mesmo palavras de baixo calão. Já a cena de Voltaire, escrita no registro da tragédia clássica francesa, é inteiramente falada: começa com a longa tirada de Orosmano, à qual sucede a réplica de Zaíra, de extensão equivalente. Por outro lado, o sultão jamais perde o controle de si mesmo: conforme observa Spitzer, citando Lessing, aqui transparece o famoso "estilo de chancelaria do amor", tão próprio de Voltaire. Isso não quer dizer, porém, que o diálogo entre Orosmano e Zaíra seja frio e desprovido de paixão. Ele tem certamente uma alta temperatura passional, mas o que se mostra ao espectador não é a expressão imediata das paixões, e sim uma emoção domada mediante a razão e o discurso, quer dizer, expressa pela lei do decoro. Como se sabe, este tipo de teatro supõe uma concepção da arte como imitação da "bela natureza", o que implica idealização, embelezamento, universalização (o célebre princípio retórico da *electio*).

Esta dramaturgia da decência, que os *Diálogos* preferem chamar de teatro da *tirada*, é prontamente recusada por Dorval, que adverte para as suas desastrosas conseqüências:

> Numa representação dramática o espectador conta tão pouco que é como se não existisse. Há algo que se endereça a ele? O autor saiu de seu argumento, o ator é arrastado para fora de seu papel. Ambos descem da cena. Eu os vejo na platéia; e

> enquanto dura a tirada, a ação está suspensa para mim, e a cena fica vazia.[8]

Durante a emergência da tirada, o espectador percebe o autor e distingue o ator e a personagem; a tirada se opõe ao desdobramento lógico do argumento, do caráter da personagem e da própria ação. Por tudo isso, é contrária à identificação e ilusão que a cena deve provocar em nós.

Em contrapartida, a esse teatro da decência e da tirada, que modelos opõem os *Diálogos*? Dorval:

> A amante de Barnwell entra descabelada na prisão. Os dois amigos se abraçam e caem por terra. Filocteto rolava outrora à entrada de sua caverna. Aí fazia ouvir os gritos inarticulados da dor. Estes gritos formavam um verso pouco numeroso; mas as entranhas do espectador eram por ele dilaceradas. Possuímos mais delicadeza e mais gênio que os atenienses?... Como! poderia haver algo de demasiado veemente na ação de uma mãe de quem se imola a filha? Que ela corra em cena como uma mulher furiosa ou perturbada; que encha de gritos o seu palácio; que a desordem passe até mesmo para seus trajes, essas coisas convêm ao seu desespero. Se a mãe de Ifigênia se mostrasse um momento rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela não me pareceria senão a última das mulheres. A verdadeira dignidade, aquela que me toca e me transtorna, é o quadro do amor materno em toda sua verdade.[9]

Demoremo-nos um pouco sobre esses exemplos e explicitemos as lições que encerram. A primeira cena, do *Mercador de Londres,* de Lillo, é predominantemente gestual; a segunda, do *Filocteto,* de Sófocles, recorre a um "verso pouco numeroso" e é preenchida principalmente pelos "gritos inarticulados" do herói ferido; a terceira imagina uma combinação das duas anteriores: Clitemnestra ora se expressa por meio de gestos, ora por meio de gritos. Não é difícil perceber o que há de comum entre as três cenas. Os amantes separados que se reencontram, o herói abandonado e a mãe, cuja filha será imolada, não traduzem com decência e nobreza, em belos versos alexandrinos, o desespero que deles se apodera. Deixam-se levar pela paixão que os domina — por isso, os amantes se abraçam, caem por terra, o herói rola pelo chão, a mãe corre de um lado para o outro, grita. Nos três casos, a cena desconsidera as conveniências e subestima o discurso.

Esse ideal dramático, como se pode ver, dá outras vozes às paixões humanas e é fácil identificá-las. Em outra parte, Dorval afirma:

> O que é que nos afeta no espetáculo do homem animado por alguma grande paixão? São seus discursos? Às vezes. Mas o que comove sempre, são gritos, palavras inarticuladas, vozes entrecortadas, alguns monossílabos que escapam por intervalos, não sei que murmúrio na garganta, por entre os dentes. Quando a violência do sentimento corta a respiração e leva o tumulto ao espírito, as sílabas das palavras se separam, o homem passa de uma idéia a outra; começa uma porção de discursos; não acaba nenhum; e, salvo alguns sentimentos que exprime no primeiro acesso e aos quais volta seguidamente, o resto é apenas uma seqüência de ruídos fracos e confusos, de sons expirantes, de acentos abafados que o ator conhece melhor que o poeta.[10]

Como se vê, a atividade do poeta dramático, paradoxalmente, não deve estar centrada no discurso, mas em outra parte. Em cena, não é o verbo que importa em primeiro lugar, mas as paixões que o inspiram. É bem verdade que, se for capaz de atribuir uma grande paixão à sua personagem, o dramaturgo não terá dificuldades em fazê-la "falar bem"; mas não é menos verdade que, em geral, o belo discurso não empresta voz às nossas paixões. Segundo sugere o texto acima, se o discurso junta e ordena, as paixões cortam, entrecortam, separam. Quando estas emergem — por uma espécie de movimento regressivo — das idéias articuladas passamos às idéias que se amontoam ou apenas se esboçam; das palavras passamos às sílabas separadas, destas ao monossílabo, ao grito, ao ruído, ao murmúrio, ao acento abafado e, enfim, ao silêncio.

Conforme escreveu certa vez Jean Starobinski, "em nome da verdade da expressão", Diderot privilegia "todos os componentes pré-verbais" (e, como se verá adiante, "extra-verbais") do espetáculo teatral. Imagina e põe em prática, assim, "um teatro das inflexões" *(accents)*, em que estas aparecem como "a[s] marca[s] da natureza na linguagem", "o[s] testemunho[s] e o[s] portador[es] de uma energia primeira".[11]

Esta concepção, sem dúvida original e decisiva para o teatro, coloca, por sua vez, um problema para o dramaturgo,

cuja solução não é menos original. Segundo Dorval, tão "fugitiva" e "delicada" é a inflexão da paixão, modifica-se ela "de tantas maneiras", que nenhuma língua aperfeiçoada seria capaz de traduzir essa diversidade, nada mostrando melhor, aliás, "a indigência de todas as línguas que existem e existiram".[12] Que restará, pois, ao poeta dramático? De que modo poderá ele captar as inflexões da paixão? A primeira resposta de Diderot relegará esse personagem, tão festejado pela tradição, ao segundo plano, trazendo para a boca da cena uma outra figura, até então menos celebrada. O poeta dramático, afirma Dorval, deverá se confiar à "sensibilidade"[13] do ator, abandonando a ele o texto escrito, e o ator, por sua vez, terá toda a liberdade de repetir algumas palavras, retomar certas idéias, suprimir e acrescentar. Intervenção decisiva, espécie de recriação, como se poderá facilmente concluir da seguinte afirmação:

> A voz, o tom, o gesto, a ação, eis o que pertence ao ator; e é o que nos atinge, sobretudo no espetáculo das grandes paixões. É o ator que dá ao discurso tudo aquilo que lhe dá energia. É ele que leva aos ouvidos a força e a verdade da inflexão.[14]

III

Não é esta, entretanto, a última palavra de Diderot. Se o dramaturgo não pode anotar a inflexão, ele pode, segundo Starobinski, "recorrer a uma indicação oblíqua", isto é, escrever o gesto. Muito embora Diderot jamais deixe de atribuir ao comediante um lugar eminente na sua concepção do espetáculo, este segundo caminho apontado resgata a supremacia da atividade do poeta. Pois, ainda nas palavras de Starobinski, "o tom da voz derivará da motricidade corporal" e, desse modo, "o teatro das inflexões se escreverá no estilo das didascálias, das indicações cênicas",[15] espécie de *prescrição* que guia o trabalho do comediante e, em geral, quase "devora" o texto falado.

Daí a importância da "cena muda" — do *quadro* — na estética teatral de Diderot. Seu lugar no aparato cênico pode ser esclarecido pelo seguinte testemunho de Dorval:

> Uma camponesa da aldeia que se vê entre essas duas montanhas, e cujas moradas elevam seus telhados acima das árvores, enviou o marido à casa dos pais dela, que moram num vilarejo vizinho. Lá, esse infeliz foi morto por um dos cunhados. No dia seguinte, fui à casa onde o acidente tinha acontecido. Lá, vi um quadro e ouvi um discurso que jamais esqueci. O morto estava estendido sobre uma cama. Suas pernas nuas pendiam para fora da cama. A mulher descabelada estava no chão. Segurava os pés do marido e dizia, derramando lágrimas e arrancando-as a todo o mundo: "Ah! quando aqui te enviei, não pensava que estes pés te levavam à morte." (...) Os grandes interesses, as grandes paixões. Eis a fonte dos grandes discursos, dos discursos verdadeiros.[16]

Essa conclusão não é novidade para nós: é a grande paixão que dá energia ao discurso. O que nos importa ressaltar, porém, é que, segundo o texto acima, a energia e a força patética do episódio se revelam, antes de mais nada, na cena muda. O marido deitado, com as pernas para fora da cama, a mulher desgrenhada no chão, segurando-lhe os pés e chorando — a descrição tanto poderia ser uma indicação cênica quanto uma tela de Greuze. Primeiramente, Dorval vê o quadro, em seguida, ouve o discurso, e esta sucessão torna o conjunto inesquecível. É claro que, em outros casos, a ordem não precisa ser necessariamente esta: se às vezes o gesto prepara o discurso, em outras, responde a ele. Na cena II, ato II do *Filho Natural*, por exemplo, a ordem é inversa: ao breve discurso de Rosalie segue o gesto de comiseração de Dorval, que amplifica o patético da fala anterior. Em outros casos ainda, a cena muda e a falada podem ser simultâneas, passando-se alternadamente ora neste, ora naquele lado do palco, fortalecendo-se uma à outra, como na sublime evocação das Fúrias que perseguem o parricida Orestes ou no patético fragmento de tragédia doméstica esboçado por Dorval. É fácil ver por esses exemplos e pelos anteriores que o "quadro", nos *Diálogos*, é definido a partir de seu contraponto geral com a idéia de "discurso". Aqui, porém, é preciso enfatizar duas coisas de enorme importância.

Em primeiro lugar, advertir para a complexa relação existente entre o verbal e o extraverbal na concepção diderotiana do espetáculo. As idéias de poesia e pantomima, expostas na *Carta sobre os Surdos-Mudos* (1751), explicam de que modo

tal relação deve ser entendida. Segundo Diderot, aquilo que define o "espírito" da poesia é justamente o poder de vincular várias idéias a uma mesma expressão, isto é, de transformar o discurso sucessivo em linguagem simultânea (em *hieróglifo* ou *emblema*, como diz a *Carta*[17]). Quanto mais próxima dessa unidade, mais poética e enérgica a expressão. Conforme observou Jacques Chouillet,[18] desta concepção decorrem várias conseqüências, algumas paradoxais. Por exemplo, a relação de proporção inversa entre a energia da linguagem e a quantidade de discurso; menos discurso, mais energia. Se assim é, pode-se ainda supor que o discurso mais enérgico e poético seria aquele que se reduzisse a uma palavra, a um gesto ou mesmo ao silêncio total. O que nos importa destacar é que, segundo esta perspectiva, a linguagem gestual — que é, como a das inflexões, mais próxima da natureza — exprime *várias idéias e vários sentimentos* ao mesmo tempo, numa unidade de tempo e espaço de que já não é capaz a língua articulada, que transforma esta simultaneidade em sucessão. Assim, para fazer justiça à complexidade da relação entre palavra e gesto, devem-se ter presentes as seguintes observações de H. Dieckmann:

> Diderot vê o gesto principalmente nas suas relações com a palavra, mesmo quando o gesto a ultrapassa. Pois o gesto que triunfa sobre a palavra vai sempre no mesmo sentido que ela e serve ao mesmo fim, que é: constituir um quadro fiel de nossa alma e de nossas idéias.[19]

A segunda observação diz respeito ao contraponto entre a poesia e a pintura, suposto na oposição quadro-discurso. É sabido que a comparação entre essas artes é, desde Aristóteles e Horácio, um lugar-comum das poéticas e dos escritos sobre artes plásticas, tendo perdido seu prestígio a partir do *Laocoonte* de Lessing (1766), que enfatiza as diferenças entre uma e outra. Ora, é a este último, e não à tradição do *ut pictura poesis*, que se deve vincular Diderot, pois a *Carta sobre os Surdos*, publicada quinze anos antes do livro de Lessing, embora afirmasse o parentesco entre a pintura e a poesia em geral, contestava, entretanto, que se pudesse chegar a tal resultado a partir de uma prévia definição do Belo ou, ainda, da "bela natureza".[20] O procedimento adequado para

sustentar tal parentesco deveria ser indutivo, e não dedutivo, o que implica que se passe, antes de mais nada, pelo inventário daquilo que *distingue* as artes. De certo modo antecipando o *Laocoonte*, a *Carta* afirmava, assim, a diferença entre a poesia e a pintura: o belo momento do poeta, sustentava ela, nem sempre é o belo momento do pintor. Submetido a uma estrita unidade de tempo, o pintor, ao representar uma ação, deveria escolher o momento que "agrada aos olhos" e que, em geral, não é aquele que "arrebata a imaginação".[21] Quando volta ao tema nos *Diálogos*, quando recorre de novo à comparação com a pintura, na verdade Diderot continua interessado em resguardar as especificidades — no caso, principalmente da poesia dramática e do teatro. Tanto é assim que a distinção anterior — "pintar à minha imaginação e colocar em ação sob meus olhos"[22] — é retomada e esclarecida por Dorval, mas de modo, agora, a diferenciar o gênero épico e o dramático: se a imaginação é crédula e ativa, sugere Diderot, os olhos são desconfiados e passivos, e é por isso, por exemplo, que o *maravilhoso* é mais adequado ao gênero épico que ao dramático. Mais tarde, o recorte convirá ao gênero dramático em particular, decidindo quais ações o dramaturgo deve *mostrar* e quais deve apenas *relatar* ao espectador.[23] Do primeiro tipo são as simples, de fácil imitação, que independem do acúmulo de circunstâncias para convencer o espectador; do segundo, as complicadas, fundadas numa multiplicação de incidentes e cuja verossimilhança depende da imaginação e do seu poder de nos transportar para além da cena.

IV

Mas, a fim de explicitar melhor a idéia de quadro, a estética teatral de Diderot recorre ainda a um outro conceito: o de *lance teatral*. Como se poderá ver em seguida, o par quadro-lance teatral supõe o mesmo contraponto entre a poesia e a pintura e acaba desembocando na mesma distinção entre o épico e o dramático. Mas, para bem compreender a questão, é preciso, antes de mais nada, explicar o papel que se atribuiu ao lance teatral na dramaturgia do século XVII.

Na *Poética*, Aristóteles chama de peripécia aquela parte da tragédia em que se dá "a mutação dos sucessos, no contrário",[24] faz deste recurso um elemento do desenlace e exige

que decorra "da própria estrutura interna do mito". Por volta de 1640, os dramaturgos franceses inventaram um novo emprego da peripécia. Imaginaram que a passagem "para a boa ou má fortuna" poderia ser apenas provisória e introduzir, assim, uma nova situação. Conseqüentemente, a peripécia ou lance teatral passou a fazer parte do nó da peça, permitindo que esta progredisse por saltos, enriquecendo a ação sem, entretanto, prejudicar sua unidade.[25] (No *Horácio* de Corneille, que, segundo os historiadores, consagrou este uso da peripécia, pode-se contar pelo menos um lance teatral em cada ato da tragédia.)

No primeiro diálogo, Dorval afirma:

> Preferiria muito mais quadros em cena, onde há tão poucos e onde produziriam um efeito tão agradável e tão seguro, que estes lances teatrais conduzidos de modo tão forçado, e que são fundados sobre tantas suposições singulares que, para uma dessas combinações de eventos que seja feliz e natural, há mil que devem desagradar um homem de gosto.[26]

E logo em seguida o seu interlocutor:

> Um incidente imprevisto que se passa na ação, e que muda subitamente o estado das personagens, é um lance teatral. Uma disposição dessas personagens em cena, tão natural e tão verdadeira que, fielmente representada por um pintor, me agradaria na tela, é um quadro.[27]

Dorval no terceiro diálogo:

> É preciso se ocupar fortemente da pantomima; deixar de lado esses lances teatrais cujo efeito é momentâneo, e sair em busca de quadros. Quanto mais se vê um belo quadro, tanto mais ele agrada.[28]

E mais adiante:

> E, principalmente, negligenciar os lances teatrais; reaproximar-se da vida real, e ter antes de mais nada um espaço que permita o exercício da pantomima em toda sua extensão.[29]

Não é difícil perceber que o contraste aponta para dois aparatos teatrais distintos. Um aposta no quadro, que é de efeito duradouro e expressa a vida real, a natureza e a verdade: pode-se dizer que ele é a preparação ou o coroamento da cena verossímil. O outro prefere o lance teatral, que é artificial, da ordem do imprevisto, daquilo que não está fundado racionalmente, ou seja, do romanesco e do inverossímil. Embora Diderot não o declare abertamente, será que não se poderia afirmar que o lance teatral é uma espécie de sucedâneo bastardo do quadro? Com efeito, segundo Dorval, a cena contemporânea conservou do aparato teatral antigo somente "a ênfase da versificação" (tão conveniente a línguas de quantidade forte e acento marcado, a teatros espaçosos e a uma declamação acompanhada de instrumentos), desprezando, porém, o essencial: tanto a simplicidade da intriga e do diálogo quanto a verdade dos quadros. Será que, a partir desse diagnóstico não se poderia dizer que, ao renunciar à corajosa representação das paixões (e, conseqüentemente, aos efeitos enormes e duradouros dos quadros), ao se limitar à monótona declamação de "belos discursos" desprovidos de energia, o teatro se veja compelido a cumular essa espécie de vazio pela construção de complicadas intrigas sujeitas à inversão da fortuna? Certamente tais hipóteses são meras especulações e nada têm de seguro. De qualquer modo, não pode haver dúvidas que o lance teatral é de pronto recusado em nome da verossimilhança em geral.

O leitor atento sabe, porém, que as observações acima não esgotam o significado do contraste entre quadro e lance teatral segundo os *Diálogos*. Se o próprio Dorval reconhece que o lance teatral pode ser "feliz e natural", justifica-se a sua radical desqualificação? Este caso, embora raríssimo, não faria suspeitar que a artificialidade talvez não fosse intrínseca ao lance teatral, mas se devesse antes à inépcia da maioria dos dramaturgos?

Peter Szondi explicou essa desqualificação de um ponto de vista histórico-social. Os lances teatrais, afirma ele, pertencem ao mundo da Corte e são, portanto, reflexos do capricho dos príncipes e da instabilidade das coalizões, neste espaço onde cada qual está à mercê dos poderes e dos favores, enquanto a teoria e a prática teatral de Diderot (não por

acaso ambientada nos interiores da família burguesa) opõem à ética que acolhe as reviravoltas da Fortuna uma outra, "fundada sobre a Razão", cuja tendência é a eliminação do acaso.[30] A observação pode ter a sua pertinência, mas certamente não explica (vá lá o lugar-comum) a razão propriamente estética da drástica exclusão do lance teatral. E talvez esta razão possa ser encontrada numa passagem dos próprios *Diálogos*.

Embora Dorval incite, em tom de manifesto, ao abandono do lance teatral, "a base de toda a intriga" do *Filho Natural* está fundada, segundo seu interlocutor, no mesmo recurso: o acúmulo de circunstâncias que levam Constança a se julgar destinatária de uma carta de Dorval a Rosalie configura um lance teatral, que "Eu" considera, aliás, dos "mais bem arranjados" e no qual não encontra "nada de falso". Sem sombra de dúvida, trata-se de um daqueles raríssimos casos referidos há pouco. O parecer do autor da peça não é, entretanto, exatamente o mesmo:

> Nem nada bastante verossímil. Não vês que é preciso séculos para combinar um tão grande número de circunstâncias? Que os artistas se felicitem tanto quanto quiserem pelo talento de arranjar semelhantes encontros; eu os julgarei inventivos, mas sem verdadeiro gosto. Mais simples o andamento de uma peça, mais bela ela será. Um poeta que imaginasse este lance teatral e a situação do quinto ato em que, aproximando-me de Rosalie, mostro-lhe Clairville no fundo do salão, num sofá, na atitude de um homem em desespero, teria pouco discernimento, se preferisse o lance teatral ao quadro. Um é quase uma infantilidade; o outro, um traço de gênio.[31]

Ao lance teatral, Dorval volta a opor o quadro. O que importa, porém, é que a oposição agora, ao contrário do que se passava nas citações anteriores, não expressa os pares natural/artificial ou previsto/imprevisto. Trata-se aqui de um lance teatral "natural", "feliz", "bem arranjado". O que lhe dá tais atributos? O acúmulo de circunstâncias, que preparam a sua emergência e não o fazem algo imprevisto. Apesar de tudo, entretanto, ele *não é verossímil o bastante*. Por quê? Paradoxalmente, pela mesma razão, por causa do acúmulo de circunstâncias, cuja combinação demandaria "séculos". Em outras palavras, o uso desta hipérbole quer dizer o seguinte: a combinação compõe

uma cena complicada, apela para a nossa imaginação e supõe, assim, a amplitude temporal própria da epopéia. (O que nos leva a um curioso paradoxo: o lance teatral verossímil convém à poesia épica...) Se o gênero dramático, cujo tempo é concentrado, usar o mesmo recurso, jamais dará ao lance teatral a naturalidade que suas leis específicas exigem, mesmo no caso de optar por um relato, pois jamais convencerá o espectador de que tanta coisa se passou em tão pouco tempo. Assim, Diderot recusa o lance teatral em nome de duas razões: em nome da verossimilhança em geral, quando supõe a casualidade, e em nome da verossimilhança dramática, quando — embora verossímil — viola as leis próprias do gênero dramático que, como a pintura, lida com uma temporalidade concentrada e, por isso, deve dar preferência à representação de ações simples e de fácil imitação.

V

Mas as observações acima não esgotam todas as implicações do conceito de quadro — por exemplo, suas conseqüências para a teoria dos gêneros — e tampouco dão conta de seu grande postulado filosófico. Primeiramente, para esclarecer este último ponto, voltemos a dois exemplos dos *Diálogos*: o de Clitemnestra, cuja filha vai ser imolada, e o da camponesa que acaba de perder o marido. No primeiro caso, depois de referir-se à "ação veemente" de Clitemnestra, Diderot escreve:

> Se a mãe de Ifigênia se mostrasse um momento rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela não me pareceria senão a última das mulheres. A verdadeira dignidade, aquela que me toca e me transtorna, é o quadro do amor materno em toda sua verdade.[32]

No outro, depois de descrever o patético quadro da viuvez, Diderot afirma sobre o discurso da camponesa:

> "Acreditas que uma mulher de outra condição teria sido mais patética?" Não. A mesma situação lhe teria inspirado o mesmo discurso. Sua alma teria sido a daquele momento; e o que é preciso que o artista encontre, é o que todo o mundo diria em semelhante caso; o que ninguém ouvirá, sem logo reconhecê-lo em si mesmo.[33]

Antes de mais nada, o que salta aos olhos nos dois quadros é o contraste entre as condições das duas mulheres: uma é rainha de Argos, a outra, uma simples camponesa. O contraste obviamente é intencional, e só é traçado para, em seguida, esfumar-se, pois, segundo os textos, as duas cenas interessam independentemente das condições das personagens. O que toca e transtorna em Clitemnestra, e lhe dá "verdadeira dignidade", é o sentimento materno, e não sua elevada condição de rainha; o que comove na camponesa é que ela faz aquilo que qualquer mulher faria em seu lugar. Em outras palavras: nos quadros patéticos, o que nos afeta não é a fala dos reis, mas o que "todo o mundo" diria em certas circunstâncias. Ou ainda: nos quadros patéticos, não nos comovemos como súditos, mas como homens. O que quer dizer que o objeto do teatro é a *natureza humana*, comum a todos os homens, independentemente do *estado* que a história confere a cada um.[34]

Se assim é, nada justifica, a não ser a convenção, a rígida separação estabelecida entre os gêneros dramáticos. Como se sabe, a poética clássica limita a intriga dramática séria às personagens de elevada condição, reservando a intriga jocosa às de baixa condição. Entre esses pontos extremos, ocupados pela tragédia e comédia clássicas, Diderot entrevê, porém, um intervalo a ser preenchido pelo *gênero sério*, que não se ocupa das desgraças dos grandes ou dos vícios e ridículos, mas se debruça sobre "as ações mais comuns"[35] da vida. Que tais ações possuam dignidade dramática e mereçam ser tratadas em gênero à parte, bastaria para prová-lo o argumento da peça sobre a condição do Juiz, sugerido nas primeiras páginas do *Discurso*:[36] são incontestáveis seu interesse e força dramática, embora jamais pudesse se acomodar às exigências da teoria clássica dos gêneros. Mas a essa argumentação baseada num exemplo, Diderot acrescenta outra, inegavelmente mais decisiva. Nos *Diálogos*, recorrendo mais uma vez à analogia com a pintura, Dorval afirma:

> É no gênero sério que deve exercitar-se primeiramente todo homem de letras que se sente com talento para a cena. A um jovem aluno que se destina à pintura, ensina-se como desenhar o nu. Quando esta parte fundamental da arte lhe é familiar, ele pode escolher um argumento. Que o apanhe ou nas condições comuns, ou numa condição elevada, que vista suas figuras como bem entender, mas que a gente sinta sempre o nu sob as roupagens (*draperie*); que aquele que tiver feito um longo estudo do homem no exercício do gênero sério, calce, segundo seu gênio, o coturno ou o soco; que lance sobre os ombros de sua personagem um manto real ou uma toga, mas que o homem jamais desapareça sob a vestimenta.[37]

A modéstia (falsa ou não) que percorre esse texto, e que considera o gênero sério como um simples preâmbulo dos gêneros maiores, não deve deixar escapar uma outra idéia, que acentua a importância decisiva daquele. A idéia é a seguinte: no terreno da experiência cotidiana, o dramaturgo não se arrisca a perder de vista a natureza humana, oculta sob o esplendor do "manto real", no caso da tragédia, ou sob a roupagem diversificada do ridículo, tratando-se da comédia. Aqui, é como se a natureza humana não calçasse soco ou coturno, mas se apresentasse em estado de nudez, oferecendo ao dramaturgo exemplos incontáveis de virtude.

Conforme dirá Diderot no *Discurso sobre a Poesia Dramática*, eis portanto o sistema dramático em toda sua extensão:

> A comédia jocosa que tem por objeto o ridículo e o vício, a comédia séria que tem por objeto a virtude e os deveres do homem. A tragédia, que teria por objeto nossas desgraças domésticas; a tragédia, que tem por objeto as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes.[38]

Por razões que não importa discutir aqui, Diderot escreveu apenas comédias sérias, embora seu desejo manifesto fosse compor, à maneira dos ingleses Lillo e Moore, tragédias domésticas, das quais legou-nos apenas alguns esboços. A diferença entre esses gêneros é determinada principalmente pelo desenlace de um e de outro: a comédia séria põe à prova a virtude e celebra ao final seu triunfo, ao passo que a tragédia doméstica se fecha pela punição da virtude. De qualquer modo, ambos os gêneros nos associam à sorte do homem de bem e cumprem, cada um à sua maneira, a missão fundamental atribuída ao teatro por Diderot. Sobre esta missão, ainda no *Discurso*, o filósofo escreve:

> Indo ao teatro eles [os homens] se esquivarão da companhia dos malvados que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela.[39]

Sobre o caráter pretensamente *evasivo* dessa passagem, não custaria citar Peter Szondi, que formulou com muita felicidade a dialética que explica seu sentido:

> O espetáculo e o culto da virtude no teatro têm por tarefa permitir que o homem fuja de seu meio real, que é uma sociedade de celerados. Mas este mundo das aparências é ao mesmo tempo o domínio do verdadeiro. Mostra o homem tal qual ele é na realidade, a saber, bom. O espectador que foge de uma realidade má pode reconciliar-se com o mundo graças ao teatro, porque lá a realidade dissipa-se em aparências, e a ilusão estética afirma-se como realidade.[40]

Reconciliar o homem com sua natureza, mostrando-a boa como na verdade é, e não tal como a fizeram as miseráveis convenções: inútil insistir que, aos olhos da Ilustração, não pode haver nada mais filosófico que esta missão. E, para Diderot, nenhum teatro pode cumpri-la melhor que a dramaturgia do quadro.

VI

Certa vez Lessing afirmou que, desde Aristóteles, ninguém escrevera tão filosoficamente sobre teatro quanto Diderot,[41] o que não é de se espantar, pois é notória a importância da *Poética* para o autor do *Discurso*, cujo texto retoma, quase ao pé da letra, passagens inteiras de seu modelo grego. Sem sombra de dúvida, no século XVIII, poucos como Diderot foram tão rigorosamente fiéis a uma certa leitura de Aristóteles, procurando, de modo exemplarmente sistemático, reinterpretar o legado aristotélico contra a leitura aristocratizante da poética clássica.

Entretanto, o leitor terá percebido que Diderot escreve sobre teatro não apenas como filósofo, mas também, e talvez principalmente, como *dramaturgo* e, assim, separa-se decididamente de uma certa direção própria da *Poética*. De fato, é fácil ver que a *dramaturgia do quadro* é algo completamente

estranho à tendência de Aristóteles em subestimar o *espetáculo*, contestando que o efeito específico da tragédia possa depender do trabalho do ator e do encenador. Certamente é este viés da tradição aristotélica que Dorval tem em mira ao afirmar, por exemplo: "Uma peça de teatro é feita menos para ser lida que para ser representada."[42] Mas não deixa de ser curioso observar que, ao proceder desse modo, Diderot tende a aproximar-se — ao menos formalmente — do pensamento de Platão. Com efeito, como bem observou Victor Goldschmidt,[43] enquanto Aristóteles considera "acessórios" os artifícios da encenação, não é Platão quem se demora minuciosamente em sua análise (ainda que para condená-los)? E não é Platão quem considera, a exemplo do que fará Diderot, a tragédia e a comédia a partir do modelo (aliás, ilusionista) da pintura? A observação é tanto mais curiosa quanto, na querela do espetáculo no século XVIII, os argumentos de Platão contra o teatro foram reaproveitados, estrategicamente, pela *Carta a d'Alembert* de Rousseau, que, como se sabe, foi o mais encarniçado adversário das concepções teatrais da Ilustração.

(Com o título "A dramatugia do quadro", foi publicado pela primeira vez na *Revista Discurso*, São Paulo, Discurso Editorial, n.26, 1996.)

AS CARETAS DE GARRICK

(O COMEDIANTE SEGUNDO DIDEROT)

I

Ao século XVIII nós devemos, entre outras coisas, a invenção da Estética como disciplina filosófica reconhecida e autônoma. Até então, a poesia, a pintura, a escultura, a música eram pensadas em distintos domínios do saber, mas, a partir daquele momento, todas as artes passaram a ser examinadas numa perspectiva sintética, a fim de se reduzirem a um mesmo princípio.

É bem verdade que nem todas as condições que tornaram possível a disciplina foram formuladas no século XVIII. Que se tome como exemplo o conceito de *belas-artes* — que, afinal, é o objeto mesmo da Estética: como se sabe, tal conceito constituiu-se somente após uma longa e vagarosa elaboração, que teve início no final do *Quattrocento* em Florença, quando a pintura começou a recusar o rótulo de "arte mecânica" que lhe fora atribuído pela Idade Média, reivindicando-se, dir-se-á em breve, como "cosa mentale".[1] Outra condição fundamental da disciplina, e igualmente anterior ao século XVIII, é a concepção cartesiana de ciência como *mathesis universalis*, segundo a qual deve-se submeter à razão todo e qualquer domínio do saber e do fazer humanos.[2] É sabido que Descartes não se empenhou na elaboração de uma Estética, mas outros assumirão a tarefa em seu lugar. Segundo a perspectiva geral do cartesianismo, se a natureza está sujeita a alguns princípios que podem ser enunciados de modo preciso e simples, não há razão para que a arte, rival da natureza, deixe de submeter-se à mesma exigência.

Bem própria do século XVIII, entretanto, e absolutamente essencial para a formulação da Estética, é a postura filosófica que concede "direito de cidadania" à sensação, recusando-se a considerá-la como uma "intrusa" no processo geral do conhecimento.[3] Quando isso se dá, a materialidade das artes passa a ser reconhecida e, como bem observa Jacques Chouillet, a "uma metafísica do Belo" opõe-se a partir de então "a descoberta das técnicas" que são específicas a cada arte. Para ilustrar o processo, que se tome como exemplo a concepção de teatro formulada nos escritos de Diderot. Até ela, uma certa tradição que remonta à *Poética* de Aristóteles pensava essa arte principalmente como *poesia dramática*, recusando-se a reconhecer como essenciais os trabalhos do ator e do encenador.[4] Com Diderot, porém, o teatro é resgatado em sua materialidade e começa a ser visto propriamente como espetáculo. Ao enfatizar as dimensões "pré" e "extraverbal" do teatro,[5] Diderot o concebe sobretudo como uma arte das inflexões e da pantomima, o que explica a enorme importância que seus escritos concedem à reflexão sobre um de seus dados "materiais" mais fundamentais: o desempenho do ator (ou, como se dizia mais correntemente no século XVIII, do comediante). Com efeito, tal reflexão ocupou Diderot desde seus primeiros escritos, que datam do fim dos anos 40, ganhou especial relevo quando da campanha pela reforma da cena francesa, em 1757 e 1758, e assumiu o primeiro plano de suas preocupações no *Paradoxo sobre o Comediante*, diálogo escrito e reescrito depois de 1770, período de plena maturidade do filósofo.

É bom lembrar que Diderot não foi o primeiro no século XVIII a debruçar-se sobre a "psicologia" do comediante e nem mesmo o primeiro a afirmar a posição desenvolvida no *Paradoxo*. Antes dele, em 1747, um certo Rémond de Sainte-Albine, ciente da novidade de seu empreendimento, publicara o livro *O Comediante*, no qual defendia a tese de que a principal qualidade do grande ator é a sua capacidade de identificar-se à personagem que representa.[6] Poucos anos depois, em 1750, o ator François Riccoboni contestava a afirmação em *A Arte do Teatro*, sustentando que, para bem representar, o ator não deve efetivamente sentir as paixões de suas personagens, apenas *parecer* senti-las.[7] Esta é, em resumo, a tese do *Paradoxo*,[8] mas vista a partir de outra perspectiva teórica. Com efeito, se

Décio de Almeida Prado tem razão ao afirmar que o livro de Sainte-Albine expressa o ponto de vista do "amador", e o de Riccoboni, o do "profissional do palco",[9] pode-se sustentar que Diderot atribui um *conteúdo filosófico* à tese deste último. Como se verá em seguida, a reflexão diderotiana sobre o comediante está integrada no movimento de uma reflexão mais abrangente, que trata, entre outras coisas, da própria natureza da arte.

II

O Paradoxo sobre o Comediante é um diálogo entre dois interlocutores, designados sumariamente como "Primeiro" e "Segundo", que discutem a brochura *Garrick ou Os Atores Ingleses*, traduzida do inglês pelo ator Antonio Fabio Sticotti, suposto amigo do segundo interlocutor. A tese central do diálogo, enunciada pelo primeiro logo no início da conversa, afirma:

> Quanto a mim, quero que [o comediante] tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranqüilo; exijo dele, por conseqüência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis.[10]

Como se vê, a tese mobiliza oposições aparentemente inconciliáveis e exibe-se em termos contundentes e radicais; apenas em seguida, ganhará os contornos e matizes que lhe darão um enunciado mais flexível. Por enquanto, parece que o objetivo é ganhar o máximo possível de terreno sobre o adversário e, apenas em seguida, fazer os recuos convenientes. Mas quem seria exatamente esse adversário?

A acreditar na interpretação que Yvon Belaval[11] dá ao título do diálogo, podemos sustentar que o inimigo de Diderot nesse texto, encarnado nas figuras do autor de *Garrick* e de seu suposto amigo, é o *senso comum* em pessoa. Segundo Belaval, não se deve atribuir ao termo "paradoxo" uma conotação pejorativa (no sentido em que alguns no século XVIII costumavam referir-se a Rousseau), mas defini-lo à maneira da *Encyclopédie:*

> É uma proposição absurda em aparência, por ser contrária às opiniões recebidas, e que, no entanto, é verdadeira no fundo, ou ao menos pode ganhar uma aparência de verdade.

Segundo a própria etimologia, o "paradoxo" sustenta uma opinião "ao lado" da "doxa", da opinião comum e, portanto, *contra* ela. Pois bem: se assim é, em que consiste esta no século XVIII quanto à figura do comediante?

Antes de mais nada, a opinião corrente despreza o comediante, associando-o à depravação e à imoralidade. No verbete "Comediante", publicado no terceiro volume da *Encyclopédie* em 1753, Diderot escreveu:

> A profissão de *comediante* é honrada na Inglaterra; lá, não se tem dificuldade em conceder à Senhorita Olfields um túmulo em Westminster, ao lado de Newton e dos reis. Na França, ela é menos honrada. A igreja romana os excomunga e lhes recusa sepultura cristã, se não renunciaram ao teatro antes da morte.[12]

Aqui, decerto Diderot simplifica voluntariamente o problema, dando apenas a intolerância do clero como causa do desprezo ao comediante. A *Carta a d'Alembert* de Rousseau — que não hesitou nem mesmo em mobilizar certos preconceitos da opinião contra o projeto de instalação do teatro em Genebra — contestou vigorosamente essa explicação. O "preconceito" contra a profissão de comediante, declara Rousseau, existe em toda parte e, sendo "universal", só pode ter uma "causa universal". Atribuir essa causa "às declamações dos padres" não resolve o problema, pois já entre os romanos, antes do aparecimento do cristianismo, os atores eram considerados "infames", e não por força da ignorância popular, mas de leis expressas, que lhes recusavam o direito de cidadania.[13] Em poucas palavras, para Rousseau o comediante é desprezado em toda parte devido a algo intrínseco a seu ofício: fazer da *simulação* uma *profissão*. No *Paradoxo*, Diderot reconhece que, *de fato*, "um comediante homem educado e uma atriz mulher honesta [são] fenômenos raros"; *virtualmente*, porém, eles são para o filósofo "os mais eloqüentes pregadores da honestidade e das virtudes" e, contestando a opinião corrente, o *Paradoxo* pretende mostrá-lo.

Além disso, a mesma opinião acredita que o comediante é fundamentalmente um homem sensível, que desempenha seu papel fazendo uso da sensibilidade natural, experimentando as paixões que representa. É a tese de Sticotti, que não faz mais que retomar Sainte-Albine,[14] cujo *Comediante*, por sua vez, afirma:

> Horácio disse, *Chorai se quereis que eu chore*. Dirigia esta máxima aos poetas. Pode-se dirigir a mesma máxima aos comediantes. Os atores trágicos querem nos provocar ilusão? Devem provocá-la em si mesmos. É preciso que imaginem ser, que sejam efetivamente aquilo que representam, e que um feliz delírio leve-os a crer que são eles que são traídos, perseguidos. É preciso que esse erro passe de seu espírito para seu coração, e que em várias ocasiões uma desgraça fingida lhes arranque lágrimas verdadeiras.[15]

Tão forte é esta convicção no século XVIII que o próprio Diderot um dia rendeu-se a ela e, em 1757, escreveu:

> Felizmente, uma atriz, de um discernimento limitado, de uma penetração comum, mas de uma grande sensibilidade, capta sem esforço uma situação de alma, e encontra, sem pensar, a inflexão que convém a vários sentimentos diferentes que se confundem e que constituem essa situação que toda a sagacidade de um filósofo não analisaria.[16]

Esse texto lida com os mesmos termos do *Paradoxo*: discernimento, penetração, sensibilidade (o que mostra que a problemática do diálogo já estava constituída nos anos 50), mas pensa-os de modo radicalmente contrário. Na perspectiva do *Filho Natural*, onde nada podem a penetração e o discernimento do filósofo, a sensibilidade capta e encontra a unidade sob a diversidade, realizando a operação com meios que lhe são próprios: "sem esforço", "sem pensar", quer dizer, por intermédio da intuição. No *Paradoxo*, Diderot atribuirá à sensibilidade uma outra acepção, definindo-a, conforme bem observa Belaval, como *emotividade* e insistindo sobre os seus fundamentos fisiológicos:

> A sensibilidade, segundo a única acepção que se deu ao termo até o presente, é, a meu ver, aquela disposição companheira

> da fraqueza dos órgãos, conseqüência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, que inclina alguém a compadecer, fremir, admirar, temer, perturbar-se, chorar, desmaiar, socorrer, fugir, gritar, perder a razão, exagerar, desprezar, desdenhar, não ter nenhuma idéia precisa do verdadeiro, do bom e do belo, ser injusto, ser louco. Multipliquem as almas sensíveis, e multiplicarão na mesma proporção as boas e as más ações de todo gênero, os elogios e as censuras exacerbadas.[17]

Nessa nova formulação, a sensibilidade já não aparece como portadora de uma função cognitiva própria. A capacidade de distinguir as verdadeiras relações é agora atribuída ao *discernimento (jugement)*, que pressupõe, por sua vez, a *observação*. Como bem nota Belaval, a "arte de tudo imitar" — e imitar, aqui, significa imitar a *natureza* — pressupõe a penetração da observação. Ainda segundo Yvon Belaval, em poucas palavras a tese pode ser assim resumida: para bem desempenhar um papel, o comediante deve *imitar a natureza*. Contra a tentação em acentuar unilateralmente a insensibilidade, não custa insistir sobre o lado positivo da tese, que dá importância à observação.

III

Nas páginas seguintes, Diderot trata de apresentar as provas dessa tese.[18] Como se sabe, uma boa observação tem dois traços: seus resultados são algo *adquirido* e, a partir de tal aquisição, o *progresso* é possível. Portanto, a imitação dirigida pela observação está garantida por *resultados firmes* e é susceptível de tornar-se *melhor*. Donde a primeira prova (ou contraprova) da tese: se o comediante fosse sensível, ele seria desigual e incapaz de progresso.

Que se tome, por exemplo, o ator que "desempenha com alma": dotado, como Mademoiselle Dumesnil, terá momentos sublimes, mas ficará sempre na dependência de sua sensibilidade, quer dizer, de estar ou não "em seu dia"; "alternativamente forte e fraco, quente e frio, rasteiro e sublime", seu desempenho não é composto e, como não pode repetir-se, não progride. Em contrapartida, o ator que representa "com reflexão", como La Clairon, não se esgota de uma apresentação a outra, seu desempenho é composto e repetível, fortificando-se

e melhorando. Enquanto o primeiro, abandonado a si mesmo, submete-se à inspiração do momento e logo chega ao fim da própria riqueza, o segundo esquece sua individualidade, jamais prescinde da observação e mergulha "no fundo inesgotável da natureza". O que imita ele precisamente? Conforme Diderot, seu papel é composto segundo um *modelo ideal* da natureza, forjado "com memória", se o emprestou à história, "com imaginação", se o criou por si mesmo, como um grande fantasma ao qual procura conformar-se.

Adiante voltaremos ao conceito de modelo ideal. Por enquanto, notemos, com Yvon Belaval, que as observações acima só se aplicam ao comediante *antes* e *após* a criação do papel, mais precisamente, quando representa, quando "tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado em sua cabeça", em resumo, "quando a luta passou". Entretanto, se presenciássemos os "estudos" do comediante — a criação do seu papel —, nós o veríamos "ofegante" e atormentado, como o escultor De Quesnoy às voltas com um bloco de mármore. E por que no ator o processo de criação não comportaria "furor", "capricho", "delírios do entusiasmo", se nada distingue esse processo dos meandros da criação no poeta, no pintor, no orador, no músico?

Segundo o *Paradoxo*, esse processo comporta basicamente dois momentos. Antes de mais nada, *o primeiro jato*, que é o surgimento da idéia diretriz, do esboço, do ponto de partida. Enquanto esboço, esse produto do entusiasmo é ainda informe, um "delírio", mas, sem ele, nada começa. Mais: apenas graças a ele, "os traços característicos" do modelo ideal se apresentam. Entretanto, "cabe ao sangue frio temperar os delírios do entusiasmo", afirma enfaticamente Diderot. Deste modo, num segundo momento, eis o gênio em presença de seu esboço: ele o compara à natureza. Pousa alternativamente um olhar atento sobre um e outro. Julga, deve manter-se frio para captar as insuficiências do esboço. Conforme Belaval, o artista o completaria sem maiores dificuldades se precisasse apenas recopiar a natureza subsistente: o que busca, porém, é a natureza enquanto *ordem*, são os "traços característicos". Não um tartufo, dirá Diderot adiante, mas o Tartufo, não um avaro, mas o Avaro. Caberia ao discernimento o papel de encontrá-los? pergunta-se por sua vez Belaval. Não, pois o

discernimento pode suprimir, discernir o falso, o ilógico, condenar a banalidade — mas ele não cria. Aqui, tudo se passa como se Diderot se deparasse com um *limite*, para além do qual nada pode o olhar do filósofo. Para ele, o artista é condenado a *esperar* os traços característicos ("não se sabe de onde vêm, eles se parecem com a inspiração"). Esse surgimento é súbito, ele espanta. O discernimento prepara sua vinda e é por isso que aparecem em momentos tranqüilos e frios. Mas sua chegada é comovente, porque ilumina o esboço, melhora-o, suscitando no criador uma reação de triunfo: eis por que ele "luta", "ofegante" e "atormentado".

Como se pode ver, Diderot renuncia desde já à radicalidade da tese e dá um certo papel à sensibilidade no processo de criação. O que se passa é que já não a pensa no centro desse processo, a exemplo de escritos anteriores, quando concebe o Gênio como *entusiasmo* (que, no *Dicionário Filosófico*, Voltaire define como "emoção das entranhas, agitação interior"[19]). No *Paradoxo*, Diderot renuncia às páginas exaltadas que testemunham a inspiração e o furor do Gênio diante do sublime espetáculo da natureza. Antigamente, definia o Gênio, em poesia, como oposição às regras e, em filosofia, como recusa do espírito de sistema.[20] Agora, sem renunciar a tal perspectiva, Diderot o pensa como uma "certa conformação da cabeça e das vísceras", onde tem especial destaque o "espírito observador".[21] É que, como bem observa Belaval, se o discernimento frio prepara o traço de inspiração, este discernimento deve, por sua vez, ser preparado pela observação cotidiana do mundo físico e moral. A gente não pode ser aquilo que observa; fora de si, o violento não observa a violência; para ser capaz de reproduzir os efeitos, é preciso saber como se produzem, e isso só é possível graças à observação.

Entretanto, insiste Diderot, a observação de que se trata aqui não deve ser confundida com "aquela espionagem cotidiana das palavras, ações e semblantes", tão própria das mulheres. O que define o espírito observador do Gênio é que ele se exerce sem esforço ou contenção (termos curiosamente aplicados à sensibilidade no *Filho Natural*) e talvez só possa ser entendido se recorrermos à "hipótese do inconsciente", marca da influência de Leibniz sobre Diderot, segundo Belaval. O que importa ressaltar, afinal de contas, é que a sensibilidade já não é, para Diderot, a qualidade dominante

do Gênio, capaz de tudo imitar. Mais que isso ainda, o homem sensível é, na verdade, o grande modelo do homem de gênio, seu objeto privilegiado de observação. Por isso, Diderot pôde escrever:

> Na grande comédia, a comédia do mundo, aquela para a qual sempre volto, todas as almas quentes ocupam o teatro; todos os homens de gênio encontram-se na platéia.[22]

Não custa lembrar, aliás, que Diderot não formulou essa idéia de uma hora para outra, como pretendem alguns. Há quem sustente que a crítica do entusiasmo já aparece na primeira versão de *O Sobrinho de Rameau*, que é de 1760.[23] Mesmo sem recuar tanto, Paul Vernière mostrou que a evolução decisiva deu-se entre 1765, quando Diderot travou conhecimento com Garrick, e 1769, quando redigiu *O Sonho de d'Alembert*. É então que a oposição caracterológica entre o "homem frio" e o "homem sensível" vai deixando de ser apenas "literária" e acaba ganhando uma formulação "científica", baseada na fisiologia organicista do médico Bordeu. Segundo Vernière, agora a distinção repousa de fato "sobre uma oposição fisiológica de dois órgãos, o 'cérebro' e o 'diafragma', ou antes de dois centros nervosos; o cérebro sendo o *sensorium commune*, centro geral da inteligência e da vontade consciente e controlada, o diafragma, que nós chamaríamos de *plexus solar*, sendo um centro autônomo da sensibilidade inconsciente ou antes não dominada".[24]

IV

Segundo Yvon Belaval, a argumentação anterior pretende mostrar que só se imita observando, que só se observa mantendo a frieza e que, por conseqüência, o comediante não *pode* ou não *deve* ser sensível. Por serem contrárias à opinião comum, como já vimos, tais afirmações constituem um *paradoxo*. Entretanto, se nos dermos ao trabalho de interrogar os próprios comediantes, logo veremos que nenhum admite a tese da insensibilidade (os grandes, diz Diderot, para não revelar aquilo que é o "seu segredo"; os medíocres e novatos, porque efetivamente apostam no sentimento; e outros, enfim, porque acreditam sentir). Mais

decisivo ainda é que o desempenho do ator imita tão bem a sensibilidade, que todos nós nos deixamos enganar. Para provar ainda uma vez que ele é insensível, Diderot recorrerá à experiência, confrontando a sensibilidade real e natural, que nos subjuga na vida, com as aparências de sensibilidade que o comediante nos propõe em cena.

Esse confronto passará por três oposições:

1. O comediante ensaia e se repete, sem o que seria desigual. O que implica a repetição? Memória e hábito — algo adquirido, o contrário daquilo que é espontâneo e natural. Eis por que a sensibilidade fingida do comediante não se parece com a nossa nem antes, nem durante, nem após sua expressão. Nem *antes*: suas inflexões são preparadas, as nossas nos escapam; são previstas, as nossas imprevisíveis; são medidas, integradas num sistema de declamação, e as nossas, por natureza, ignoram qualquer decência. Nem *durante*: nossa emoção apanha-nos por inteiro, ao passo que o ator conhece de memória os seus sinais, recita-os graças ao hábito, vigia-se e critica-se, não conhecendo aquele choque de surpresa que a emoção verdadeira desencadeia. E nem *depois*: após ter exprimido sua emoção, o comediante não experimenta perturbação, dor, melancolia ou enfraquecimento de alma. Tais sentimentos são antes os do espectador, e o que fica reservado ao ator é, no máximo, o cansaço físico. Portanto, não se pode negar, diz Diderot, que seu desempenho não passou de um "trejeito patético", de uma "macaquice sublime".

2. Se o comediante ensaia e se repete, é porque tem em vista uma finalidade consciente e suas inflexões concorrem "para a solução de um problema proposto". Sua sensibilidade fingida e as de seus parceiros se combinam entre si, fortificam-se "para obter o maior efeito possível": por aí se vê que estamos longe da *desordem* da sensibilidade natural, que não é escolhida, nem composta. Mesmo que se admita que o ator experimente uma "perturbação passageira em suas entranhas", essa emoção é de origem central, enquanto a nossa, não fingida, é de origem periférica. Esta afirmação, ainda segundo Belaval, pode ser verificada mediante a terceira oposição.

3. Segundo Diderot, a emoção verdadeira resulta de um choque imprevisto que perturba nossa ação; ela força nossa crença, é o contrário de um jogo, pois seu objeto é real.

Entretanto, quanto mais nos afastamos do real e nos aproximamos da arte, mais esta emoção se degrada. Para demonstrá-lo, Diderot compara dois tipos de coisa: de um lado, os efeitos produzidos em nós por um acontecimento real e pelo simples relato de um acontecimento real, e, de outro, os efeitos que têm um relato feito em sociedade e o desempenho do comediante.

Quando presenciamos um acontecimento trágico, "num instante, as entranhas se comovem, solta-se um grito, a cabeça se perde e as lágrimas correm". Eis a emoção instintiva: nenhum atraso, as lágrimas são instantâneas, nenhuma idéia daquilo que é ou não conveniente fazer — a cabeça se perde, não é ela quem domina as entranhas, mas é dominada por elas.

Tentemos agora substituir a presença do acontecimento pelo relato de uma testemunha. Quando se ouve o relato de algo comovente, é "primeiramente" e "pouco a pouco" que "a cabeça se embaralha", e somente depois "as entranhas se comovem" e as "lágrimas rolam". É manifesta a diferença entre a emoção espontânea e a emoção provocada.

E se se trata de um relato patético feito em sociedade, que efeitos produz ele sobre quem relata? A lembrança do próprio acontecimento comove suas entranhas e entrecorta sua voz; aquele que relata sente e produz um grande efeito, mas fala como qualquer um e em momento algum lança gritos. Como não aprendeu de cor o seu relato, este o esgota. Se tiver que repetir a história para um recém-chegado, desta vez a contará sem a mesma emoção.

Afastemo-nos ainda mais do real e apliquemos essa observação ao comediante que representa. Ele não vive o acontecimento, apenas "recita". Além disso, preparou-se tendo em vista um efeito a ser produzido: ensaiou, repete e se repetirá sem cansaço de alma, sem desigualdade, melhorando. E, principalmente, seu relato é "um conto de pura invenção", dirigido ao nosso imaginário, mesmo que o pretexto da peça seja histórico e, por isso, não acreditamos verdadeiramente naquilo que vemos.

> A Cleópatra, a Mérope, a Agripina, o Cina do teatro são mesmo personagens históricas? Não. São fantasmas imaginários da poesia; digo muito; são espectros do feitio particular deste ou daquele poeta. Deixai essa espécie de hipogrifos em cena com seus movimentos, seu comportamento e seus gritos; figurariam mal na história; provocariam gargalhadas num círculo ou outra reunião da sociedade. As pessoas se perguntariam no ouvido: Será que está delirando? De onde vem esse D. Quixote? Onde é que se fazem dessas histórias? Qual é o planeta em que se fala assim?[25]

Dessa argumentação, Diderot retira duas conclusões. A primeira serve apenas ao dramaturgo e interessa-nos menos: em matéria de teatro, se quisermos comover usando as leis da sensibilidade natural, é melhor optar pela *visão* de uma ação em detrimento da *audição* de um relato (o que contém, lembra Belaval, toda a crítica de Diderot ao teatro clássico francês e o novo ideal dramatúrgico por ele proposto). A segunda, que nos interessa mais de perto, aponta para as preocupações do teórico da arte: a experiência ensina que o verdadeiro no teatro não é, como o verdadeiro comum, um acordo com o real sensível.

> É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante.[26]

Inútil acentuar que, apesar de uma certa vibração platônica, o conceito de modelo ideal tem implicações empiristas e, entre os mestres gregos, lembra antes Aristóteles. Num pequeno livro, ao qual teremos ocasião de voltar adiante, Erwin Panofsky fornece todos os elementos para se pensar, por assim dizer, a ligeira tensão platônico-aristotélica do conceito diderotiano. Segundo Panofsky, entre a Antigüidade e o século XVII, inverteu-se "o sentido conceitual da Idéia platônica, a ponto de [se] fazer dela uma arma contra a própria concepção platônica da arte". A reinterpretação possui dois traços fundamentais: em primeiro lugar, já não se concebem as Idéias como substâncias metafísicas que existem fora do mundo sensível, mas como representações que residem no espírito do homem; por outro lado, se para Platão a arte é o domínio da Imagem e não da Idéia, para esta outra tradição é "perfeitamente natural que as Idéias sejam reveladas preferencialmente na atividade do artista". Para pensar o lugar de Diderot no interior dessa

tradição, seria preciso apenas acrescentar um elemento que, segundo Panofsky, explicita-se de vez no século XVII. Com Giovanni Pietro Bellori, teórico do neoclassicismo, "essa idéia, que se encontra no interior do espírito do artista, já não tem direito a uma origem nem a uma validade metafísicas"; na verdade, ela "provém da intuição sensível, com a única diferença de que esta parece conferir-lhe uma forma mais pura e mais sublime".[27]

Para os nossos propósitos, importa destacar que, se é verdade que o comediante representa segundo um modelo ideal; se é verdade ainda que o modelo ideal é "a projeção no objeto individual da lei geral" (Belaval); segue-se necessariamente que o comediante não representa a si mesmo ou por meio de sua sensibilidade natural. E, com efeito, é bem isso o que ilustra uma porção de anedotas, que Diderot não se cansa de relatar umas após as outras, e que mostram à saciedade a fleuma e a presença de espírito de todos os grandes atores. Em *Inês de Castro*, de la Motte, e em *Polyeucte*, de Corneille, Mademoiselle Duclos e Quinault-Dufresne dirigem-se às platéias malcomportadas e as repreendem; em *Semiramis* de Voltaire, Lekain acaba de esganar a própria mãe, mas, no momento seguinte, empurra com o pé, para os bastidores, o incômodo pingente que se soltou da orelha de uma atriz; em *Zaira* do mesmo Voltaire, Mademoiselle Gaussin agoniza e, assim mesmo, chama a atenção de seu confidente para a cara meio burlesca de um espectador que chora. O exemplo mais chocante talvez seja o daquele casal que faz *O Despeito Amoroso* de Molière e representa, simultaneamente, duas cenas: uma, para os espectadores, é o colóquio de dois ternos amantes, outra, para si próprio, é um vulgar bate-boca de marido e mulher. Mas o caso mais impressionante é o da gama de sentimentos expressos pela face do grande ator:

> Garrick mete a cabeça entre os dois batentes de uma porta e, no intervalo de quatro a cinco segundos, seu rosto passa sucessivamente da louca alegria à alegria moderada, desta alegria à tranqüilidade, da tranqüilidade à surpresa, da surpresa ao espanto, do espanto à tristeza, da tristeza ao abatimento, do abatimento ao pavor, do pavor ao horror, do horror ao desespero, e torna a subir deste último grau àquele de onde descera. Será que sua alma pôde experimentar todas essas sensações e executar, de acordo com seu rosto, essa espécie de gama? [...] Será que a gente ri, será que a gente chora à discrição? O que a gente faz é a careta mais ou menos fiel, mais ou menos enganadora, conforme se é ou não se é Garrick.[28]

Se quisesse, poderia ainda multiplicar os exemplos, proporcionados tanto pelo palco quanto pela "comédia do mundo". Todas as historietas do *Paradoxo* pretendem provar que, quer compondo, quer desempenhando, é preciso ordenar a expressão espontânea da sensibilidade, subir das entranhas à cabeça, do periférico ao central. Somente para aquele que domina as próprias entranhas o *desdobramento* é possível e, como se sabe, sem esse desdobramento não se tem acesso ao modelo ideal, sem o qual, por sua vez, amesquinha-se a arte.

V

As concepções de ator e de gênio sustentadas no *Paradoxo* desencadearam uma enorme controvérsia entre os estudiosos de Diderot, que acabaram assumindo duas atitudes opostas.

Alguns pretenderam que tais concepções eram incompatíveis com tudo aquilo que o filósofo escrevera ao longo de sua obra e, por isso, denunciou-se o *Paradoxo* como um "paradoxo" na estética de Diderot. É o caso de Daniel Mornet, segundo quem, aliás, Diderot era uma espécie de *homo duplex*, dilacerado entre as inclinações de pensador e artista, entre as convicções de materialista determinista e moralista consumado. Por isso, a unidade de sua obra deveria ser buscada em outra parte, mais precisamente em seu "temperamento", "que sabe assimilar, diversificar e animar de uma vida intensa idéias que eram comuns ou, ao menos, que não eram revelações".[29]

Esta complacência foi logo contestada pelo livro, tão justamente célebre, de Yvon Belaval, que rebelou-se decididamente contra a denúncia de contradição e procurou a unidade no próprio plano da filosofia e da estética de Diderot. Conforme Belaval, entre os escritos de 1757-1758 e o *Paradoxo* o que muda é o próprio *objeto* da reflexão de Diderot ou, se quisermos, seu *ponto de vista* acerca de um objeto muito complexo. Os primeiros textos considerariam a atividade artística da perspectiva da *criação*, enquanto o *Paradoxo* a

estimaria no momento da *execução* (e, não por acaso, partiria de uma reflexão sobre o desempenho do comediante). Assim, se o ponto de vista mudou desde os primeiros manifestos, o *Paradoxo* não os contradiz, entretanto, nem sobre a criação, nem sobre a execução.[30]

Embora Belaval contestasse com toda justiça as tentativas de desqualificar a filosofia de Diderot em nome de seu suposto temperamento de escritor, é certo que, conforme Paul Vernière lembrou mais recentemente, os "esforços dialéticos" de seu livro talvez só façam atenuar aquela "impressão de escândalo intelectual"[31] e — acrescentaria eu — acabam por conferir uma coerência doutrinal excessiva ao *Paradoxo* e aos demais escritos de Diderot. A meu ver, o *Paradoxo* e os livros anteriores certamente sustentam teses opostas, mas tal oposição, em vez de mostrar as supostas hesitações de Diderot, aponta na verdade para a unidade dos problemas postos ao seu pensamento. Conforme se verá, o *Paradoxo sobre o Comediante* não é um livro alheio a esses problemas, mas o rigoroso desdobramento dialético de algumas antíteses com as quais Diderot se debatia anteriormente.

De fato, nos escritos anteriores e principalmente nos *Diálogos sobre o Filho Natural*, o gênio dominado pelo *furor poeticus* e o ator sensível são figuras estratégicas para combater o *amaneiramento* do teatro clássico francês. Como se sabe, este teatro tende a sujeitar tanto o dramaturgo quanto o comediante a regras estritas, em prejuízo da imitação direta da natureza. Conforme bem observa um comentador:

> No teatro clássico, onde dominava o discurso, o ator devia submeter-se às exigências de um ritmo estrito que o enlaça e o determina, devia elevar-se ao nível de um estilo doutamente construído, dos grandes gestos e movimentos representativos, devia transcender os limites de sua personalidade humana para adaptar-se às proporções ideais de uma realidade mítica e legendária, ao mundo das grandes peripécias da história.(...) O ator de teatro que Diderot anuncia procura a proximidade, preenche um espaço bem delimitado de coisas concretas e descreve aqueles que aí vivem em suas relações quotidianas. Ele fala aos sentidos, torna visível a ação, dirige-se menos ao ouvido interior que à orelha. O teatro torna-se espetáculo, a cena torna-se quadro animado, o caráter de uma peça é agora determinado pela entonação. E é o ator sensível, quer dizer, o ator que tem por qualidade predominante a sensibilidade, que encontra esse tom, que faz da peça uma demonstração perceptível aos sentidos. A expressividade e a ação direta dominam e é o gesto do ator, mais verdadeiro, mais imediato, mais natural do que o discurso que as comunica. Este gesto já não será evidentemente o gesto estilizado e simbólico do teatro clássico, mas o movimento natural.[32]

Em poucas palavras, a um teatro da *tirada*, no qual as paixões se exprimem mediadas pela razão e pelo discurso, o *Filho Natural* opõe uma dramaturgia das *inflexões* e dos *gestos*, onde estes expressam diretamente uma energia primitiva, à qual a cena deve dar voz; contra uma estética que pensa a arte como imitação das obras do passado, Diderot insiste na concepção que tem a arte como um confronto sempre renovado entre o artista e a realidade. Numa palavra, enfim: à estética e à arte *maneiristas*, Diderot opõe um ideal *naturalista* de arte (ou, no mínimo, deixa de tomar qualquer precaução para não parecer naturalista).

O *Paradoxo sobre o Comediante* está cheio de farpas contra Corneille e Racine, aos quais contrapõe mais de uma vez o gênio de Shakespeare, "colosso informe, grosseiramente esculpido". Portanto, em nome da "imitação da natureza", Diderot continua a criticar com toda virulência o empolamento e a exacerbação do teatro clássico, mas, desde o princípio, adverte: "Nada se passa em cena exatamente como na natureza."[33] A armação teórica do livro é antecipada pela sua abertura que distingue três tipos de ator: "o comediante imitador", "o comediante por natureza" e "o grande comediante". O primeiro é apenas *arte*, ou melhor, é proprietário de uma *técnica* e, por isso, "pode chegar a ponto de representar tudo passavelmente"; ele imita os grandes mestres e, assim, seu desempenho estará sempre sujeito a um protocolo que varia de nação para nação. A contrapartida de tal tipo de ator é "o comediante por natureza", que desempenha fazendo uso desse dom que é a sua sensibilidade; ele "é amiúde detestável e às vezes excelente" ou, ainda, "é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime". O "grande comediante", afinal, será a síntese dos anteriores, quer dizer, ao mesmo tempo *natureza* e *arte*:

> Cabe à natureza dar as qualidades da pessoa, a figura, a voz, o discernimento, a fineza. Cabe ao estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, à prática do mundo, ao trabalho assíduo, à experiência e ao hábito do teatro, aperfeiçoar o dom da natureza.[34]

Natureza e arte — eis o que confere ao grande comediante "a arte de tudo imitar ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis".

Se a natureza sem a arte não pode fazer um grande comediante, inversamente a arte sem a natureza só formará um comediante passável: esta tese nos introduz de imediato na perspectiva clássica, ou antes *neoclássica*, do *Paradoxo*. Panofsky sustenta que o neoclassicismo reanimou e tornou programática a dupla exigência do Renascimento em relação à arte. Quer dizer: a arte deve ser a "reprodução fiel" da natureza e, ao mesmo tempo, um "triunfo" sobre ela. Quer dizer ainda: a arte não será nem *maneirista* nem *naturalista*. Como bem afirma Panofsky, para Bellori,

> os "naturalistas" são condenáveis por não formarem neles próprios absolutamente nenhuma idéia e, "obedecendo apenas ao modelo", recopiarem, sem submetê-los à crítica, todos os defeitos que apresentam os objetos da natureza; são condenáveis igualmente aqueles que, "sem nada conhecer da verdade", exercem sua arte em razão de uma simples prática e, desprezando o estudo da natureza, procuram trabalhar num estilo "amaneirado" ou a partir de uma simples "idéia da imaginação".[35]

Embora a ênfase do *Paradoxo* não seja precisamente a mesma, é bem essa a sua perspectiva. A arte que despreza o "estudo da natureza", que enfatiza as regras, a prática, a maneira ou, se quiserem, "uma idéia da imaginação", esta arte continua a ser desqualificada na figura do "comediante imitador" e, principalmente, do teatro clássico francês. Porém, o ponto de vista da crítica já não é naturalista, como anteriormente. Mais: mediante a recusa obsessiva do ator sensível, Diderot faz do naturalismo o seu alvo favorito. A arte não é imitação "servil" e direta da natureza "sensível", mas imitação de "modelos ideais", isto é, da natureza como "ordem", como "idealidade". As provas: os desempenhos de Garrick ou da Clairon, a pintura de La Tour, a escultura de

Pigalle, o teatro grego ou Shakespeare. As contraprovas: a Duménsil e a Riccoboni, os quadros de Lagrenée expostos no Salão de 1767.

Esta interpretação, como se vê, recusa-se a encarar o *Paradoxo* como uma espécie de excrescência no pensamento estético de Diderot e o concebe como a rigorosa solução dialética das contradições anteriores. Só nos restaria perguntar o que teria tornado possível tal solução. Qualquer que possa ser a explicação, não se pode desprezar a importância decisiva que certamente desempenhou no processo a atividade do filósofo como crítico de arte. Como se sabe, de 1759 a 1881, Diderot escreveu para a *Correspondência Literária, Filosófica e Crítica* sobre as exposições de pintura realizadas no Louvre de dois em dois anos. É sabido que, em razão de sua atividade como crítico de arte, passou a freqüentar ateliês, a conhecer pintores e escultores, a vê-los em ação. O diretor da *Encyclopédie*, que já não ignorava a importância da técnica em geral, aprofundou-se desse modo no estudo das técnicas próprias a cada arte. Muito revelador, nesse sentido, é o tom e o conteúdo do seguinte testemunho:

> Vi La Tour a pintar; ele é tranqüilo e frio; não se atormenta, não sofre... Não faz nenhuma daquelas contorções do modelador entusiasta... Nunca se extasia; nunca sorri em seu trabalho. Permanece frio e no entanto sua imitação é ardente...[36]

(Com o mesmo título, publicado originalmente no volume coletivo *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.)

CENA TEATRAL E AMOR-PRÓPRIO

À MEMÓRIA DE LUIZ ROBERTO SALINAS FORTES

I

A *Carta a d'Alembert sobre os Espetáculos* mereceu, entre nós, dois notáveis ensaios — um, de Bento Prado Júnior, e outro, de Luiz Roberto Salinas.[1]

O primeiro determinou precisamente o sentido da crítica de Rousseau. Nem desqualificação teológico-moral do teatro, como quiseram alguns, nem crítica metafísica da representação, conforme outros, a *Carta* é um exame da função social e política dos espetáculos, cuja originalidade, entretanto, só aparece no interior da antropologia e filosofia da história rousseaunianas. Esta antropologia e filosofia denunciam o procedimento metodológico dos filósofos ilustrados, cujo etnocentrismo, no caso, pretende resolver a questão do teatro sem passar pelo "inventário das diferenças" que suas formas assumem ao longo da história. Tal inventário mostra, entretanto, que a *posição* da cena em cada cidade jamais é a mesma, que esta posição varia segundo o caráter, os costumes e o temperamento de cada povo, ou seja, de acordo com o tempo e o espaço. Mas isto não quer dizer que Rousseau oponha ao etnocentrismo das Luzes os tradicionais argumentos do ceticismo, pois, se a posição da cena varia, sua *função* é sempre idêntica: espelhar justamente o caráter, o temperamento e os costumes do povo para o qual é feita. Aquilo que Rousseau toma emprestado a Platão ou aos escritores jansenistas é secundário. O que há de novo em sua argumentação, conforme Bento Prado, "é o uso que se dá a essa proposição, como preparação de uma genealogia dos valores: ela torna possível a hierarquização das diferentes formas de espetáculo mediante um diagnóstico da qualidade do público".

A desqualificação do teatro clássico francês implica, portanto, a do público para o qual ele é feito.

Admitindo os resultados desse ensaio, Salinas procurou entender a complexidade do juízo de Rousseau sobre o teatro mediante suas críticas da representação em geral e, ainda, da representação política. A fim de se compreender a primeira dessas críticas, é preciso lembrar que, segundo algumas interpretações, a Natureza para Rousseau é uma espécie de idéia reguladora, que jamais será apreendida absolutamente e, por isso mesmo, pode ser tomada como ponto de referência que funda uma escala capaz de medir os graus de afastamento e aproximação de cada linguagem em relação a ela. Num dos extremos da escala está a *mathesis*, discurso "perverso" que faz da própria representação o valor supremo, substituindo a ordem natural por uma ordem postiça; no extremo oposto, o discurso "autêntico" — "um circunlóquio, um rodeio em torno da obscura origem", no dizer de Salinas, e cujo modelo ideal é a música. Esse esquema, que recusa as condenações absolutas, reapareceria na crítica rousseauniana da representação política. O ponto de referência agora é a idéia reguladora de Vontade, que está "para além de qualquer representante", mas funda outra escala, que mede as formas de governo e as situações políticas concretas, segundo seu grau de aproximação ou afastamento em relação a ela. Num extremo, a república ideal, onde a vontade geral se expressa diretamente por intermédio de assembléias populares; no oposto, a morte do corpo político, o despotismo, no qual, segundo Salinas, "um só Protagonista usurpa todos os demais papéis e rouba para si o espetáculo". Se projetarmos o mesmo esquema sobre a *Carta a d'Alembert*, compreenderemos melhor as nuances do seu juízo sobre os espetáculos. O teatro clássico francês, cena ilusionista que separa radicalmente o palco e a platéia, é o grau máximo de afastamento em relação à unidade da Natureza, enquanto a festa cívica espartana constitui a aproximação máxima, pois nela cada espectador é, ao mesmo tempo, ator e, portanto, o próprio espetáculo. Em algum lugar da escala, próximas desse "grau zero da representação", será preciso situar as outras duas formas de espetáculo elogiadas na *Carta*: a tragédia grega e a festa cívica genebrina.

II

Não é demais, entretanto, voltar a falar da *Carta*, visto que os ensaios de Bento Prado e Salinas não têm a finalidade de tratar em detalhe certas passagens, por assim dizer, "técnicas" e que talvez não fosse inútil esclarecer no pormenor. Por exemplo, as análises que Rousseau empreende de algumas tragédias francesas contemporâneas, da comédia de Molière (especialmente do *Misantropo*) ou ainda sua teoria dos gêneros maiores do teatro, a tragédia e a comédia. O presente ensaio pretende explicitar essa teoria e mostrar que: 1- ela está assentada nas concepções psicológicas desenvolvidas no *Discurso sobre a Desigualdade* e no *Emílio*; 2- sanciona a aliança entre a "estética" e a psicologia que prevaleceu na segunda metade do século XVIII. Se fosse preciso justificar a importância da teoria, bastaria lembrar que ela constitui uma etapa fundamental da argumentação de Rousseau, pois, após a sua exposição, ele escreve a respeito dos efeitos morais do teatro: "Ora, se o bem é nulo, resta o mal, e como este não é duvidoso, a questão me parece decidida."[2] É preciso, entretanto, refazer sumariamente todo o caminho antes percorrido por Rousseau.

Após anunciar a questão a ser discutida — o "projeto de estabelecer um teatro de comédia em Genebra" —, a *Carta* indica sumariamente o *método* para seu exame. Esse método denuncia os termos do debate entre eclesiásticos e mundanos sobre os efeitos morais do teatro, no qual os oponentes partem de postulados distintos, mas têm em comum uma postura, por assim dizer, *essencialista*. Se, ao proclamar o poder do teatro de nos afastar dos valores cristãos, os primeiros pretendem que ele seja pernicioso por natureza, os demais sustentam uma tese oposta: os espetáculos aliam o útil ao agradável, são o melhor modo de agir sobre os costumes e, por isso, devem ser julgados bons por definição. Como se verá, Rousseau examina a questão em outro terreno — o da história. Assim, a *Carta* põe em dúvida uma porção de questões que a proposta de d'Alembert julga resolvidas de antemão. São os espetáculos bons ou maus em si mesmos? Podem ser compatíveis com os costumes? Deve comportá-los uma república? É aconselhável que sejam tolerados numa pequena cidade? Pode ser honesta a profissão de comediante? Podem as atrizes serem tão recatadas quanto as demais mulheres?

São as boas leis suficientes para conter os abusos de uma companhia de atores? E, uma vez aprovadas, podem elas ser bem observadas?

As duas primeiras perguntas — no fundo, a mesma — ocupam a primeira parte da *Carta*, que analisa os efeitos do teatro do ponto de vista das "coisas representadas" (ou seja, de seu conteúdo); as demais serão tratadas em seguida, quando tais efeitos são considerados na perspectiva da "cena e das personagens representantes", levando em conta tudo o que diz respeito, por assim dizer, ao aparato material do teatro. Esta segunda parte do texto — enumeração das razões específicas que desaconselham a instalação da comédia numa cidade como Genebra — não nos importa. Para o presente ensaio interessa a primeira etapa, que expõe uma teoria geral do espetáculo e, em seguida, do teatro e de seus gêneros maiores, a tragédia e a comédia.

Perguntar se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos é formular uma questão demasiado vaga, "é examinar uma relação antes de ter fixado os termos". Em outras palavras, é operar abusivamente com as idéias de natureza humana e espetáculo em geral; se do ponto de vista da natureza o homem é uno, a história o torna múltiplo, o que multiplica também as espécies de espetáculo, determinadas pelos "gostos diversos das nações". É preciso, portanto, considerar os espetáculos e os povos, na pluralidade da história: não se deve buscar "aquilo que é bom aos homens em geral, mas aquilo que é bom em tal tempo ou tal lugar". A comédia de Menandro, feita para a cena de Atenas, era deslocada em Roma, e os combates de gladiadores, que estimulavam a coragem dos romanos durante a república, não faziam mais que despertar sua crueldade sob os imperadores. Portanto, para saber se um espetáculo é bom ou mau, é preciso considerar cada caso segundo os efeitos provocados sobre o povo para o qual ele é feito. Como se sabe, um espetáculo é um divertimento, ou seja, uma instituição criada para proporcionar prazer, finalidade alcançada apenas se as paixões do público forem satisfeitas. Ora, se assim é, a "idéia de perfeição" que alguns fazem dos espetáculos — idéia que alia divertimento e instrução — é uma quimera que jamais será posta "em prática": ao agradar, ao reforçar as paixões do público, o espetáculo

não ensina e, ao ensinar, não agrada, pois, neste caso, deve contrariar essas paixões.

O efeito geral do espetáculo, portanto, "é reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e dar uma nova energia a todas as paixões",[3] e a cena teatral não foge à regra. De fato, ela é um quadro das paixões humanas, cujo original está em todos os corações, de tal modo que existe uma relação de cumplicidade entre o palco e a platéia. Se quiser permanecer vivo, o teatro deverá lisonjear as paixões prezadas pelo público, tornando detestáveis aquelas odiadas de antemão. A cena não tem, pois, nenhum poder de corrigir os costumes. Se pretender agradar, terá de segui-los, abdicando de qualquer objetivo pedagógico; se quiser corrigi-los, aborrecerá o público, renunciando à diversão e arriscando a própria sobrevivência. Quando renovaram a cena francesa, substituindo a grosseria primitiva por um teatro mais polido, Corneille e Molière não desafiaram o gosto do público, mas fizeram justamente o que ele queria.

Ao que tudo indica, portanto, o espetáculo em geral e o teatro em particular não têm qualquer poder para transformar os maus costumes em bons, e vice-versa. É de se perguntar, entretanto, previne Rousseau, se, quanto ao segundo caso, as paixões, irritadas em demasia, não degeneram em vícios. Antes de examinar esta suspeita, Rousseau refina a análise e reafirma a conclusão, acertando contas com "a poética do teatro" cuja tradição remonta à autoridade de Aristóteles. Segundo ela, de fato, a cena teatral não procuraria reforçar as paixões, mas justamente o contrário: "purgar as paixões excitando-as", o que não significaria que, para tanto, entregasse o espectador, indiscriminadamente, a todas elas. Se é verdade que a tragédia pretende nos interessar por todas as paixões que põe em cena, argumentam os defensores do teatro, não é menos verdade que nem sempre procura nos fazer tomar partido daquilo que sentem suas personagens e, freqüentemente, quer mesmo provocar sentimentos opostos. Além disso, continuam eles, "a pintura fiel das paixões e dos males que as acompanham" é bastante para despertar em nós o desejo de evitá-las a qualquer preço. A fim de rebater o segundo argumento, Rousseau recorrerá, em resumo, ao mesmo esquema utilizado, páginas adiante, para contestar os pretensos

efeitos de *Bérénice*, de Racine. Antes de mais nada, o argumento dos defensores do teatro parece desconhecer que "os quadros" das paixões em geral (assim como os do amor em particular, no caso da tragédia de Racine) "causam sempre maior impressão do que as máximas da sabedoria". Parece ignorar ainda "que o efeito de uma tragédia e o de seu desfecho são completamente independentes":[4] se não, por que supor que a imagem dos males das paixões, dada no desenlace, possa prevalecer sobre a de seus prazeres, embelezada com tanto esmero no desenvolvimento da peça? Para contestar o primeiro argumento, Rousseau não fará mais do que reafirmar, a propósito do interesse de uma peça, o mesmo princípio estabelecido quanto ao gênero dos espetáculos. É bem verdade que não partilhamos os sentimentos de todas as personagens de uma tragédia, e que o poeta nos faz preferir estes àqueles; mas não é verdade que essa escolha seja feita a seu arbítrio, pois ele é obrigado a nos fazer preferir as paixões que amamos de antemão. Eis, portanto, em fórmula lapidar e sarcástica, em que consiste a catarse tão celebrada pela tradição aristotélica: "O teatro purga as paixões que não temos e fomenta aquelas que temos."[5]

À etapa seguinte do texto caberá mostrar que a suspeita expressa há pouco tem razão de ser, que os espetáculos podem alterar os costumes para pior, embora (devido às causas gerais e particulares já examinadas) sejam ineficazes para provocar o efeito inverso.

A nova argumentação começará por reafirmar essa ineficácia, examinando uma outra certeza das poéticas: a de que o teatro, "dirigido como pode e deve sê-lo", torna o vício odioso e a virtude amável, agindo, assim, positivamente sobre os costumes. Ora, Rousseau pretende mostrar que tal prodígio é, na verdade, um engano. Recorrendo ao postulado da bondade natural do homem, sustenta que o teatro não faz mais que reforçar aquilo que a natureza inculcou — e a razão fortificou à sua maneira — no coração humano: o amor do bem. É este sentimento inato, e não o arranjo de cenas promovido pelo teatro, que nos leva a ter interesse por aquilo que é honesto. Aliás, nada mais fácil que despertar bons sentimentos numa platéia de teatro, dado o *desinteresse* que a condição de espectador proporciona: passivamente instalados em seus

lugares, todos os espectadores são meros observadores de disputas que não lhes concernem diretamente, ninguém corre o risco de preferir o mal que lhe é útil ao bem que a natureza faz amar e, por isso, cada um toma logo o partido da justiça. Na melhor das hipóteses, pois, o pretenso bem promovido pelo teatro é "nulo", deixando como estão as coisas que pretende mudar. Não teremos dúvidas, entretanto, quanto ao mal que pode provocar, se considerarmos as leis dos seus gêneros maiores — a tragédia e a comédia.

Amparada pela autoridade de Aristóteles, a poética do teatro sustenta que os efeitos da tragédia são benéficos, pois, por intermédio do terror, ela leva o espectador a experimentar o sentimento da piedade.

> Seja, mas que piedade é essa? Uma emoção passageira e vã, que não dura mais que a ilusão que a produziu; um resto de sentimento natural logo sufocado pelas paixões; uma piedade estéril que se nutre de algumas lágrimas, e nunca produziu o menor ato de humanidade.[6]

Assim, a piedade que se experimenta no teatro, passageira e estéril, é apenas uma sombra da piedade natural, aquele poderoso sentimento que, no segundo *Discurso*, modera o amor-de-si-mesmo e concorre para a conservação da espécie, substituindo, no estado de natureza, as leis, os costumes e a virtude. Para mostrar que assim é, Rousseau recorre aos exemplos do "sanguinário Sila" e do "tirano de Feres", já mencionados, aliás, no *Discurso*: capazes de se comover com a narrativa ou representação das maiores atrocidades, eles eram, entretanto, insensíveis aos gemidos de suas próprias vítimas.

Em seguida, Rousseau deverá enfrentar dois problemas distintos: 1- explicar a força aparente da piedade teatral; e 2- sua inutilidade real. A primeira questão é incontornável, suscitada pelos próprios exemplos a que recorre: as reações de Sila e Alexandre não mostrariam justamente a força da piedade provocada pelo teatro, capaz de humanizar os piores celerados, podendo assim ser invocadas para ilustrar a tese oposta? A aparente força da piedade no teatro se explica pela evocação de uma lei psicológica geral: nós nos comovemos mais facilmente com "males fingidos" do que com "males verdadeiros", pois os primeiros provocam emoções "puras e

sem mistura de inquietação por nós mesmos". É como se nos entregássemos a elas por cálculo, pois sabemos de antemão que nada nos custarão, proporcionando-nos, por isso mesmo, um benefício inestimável: descarregamo-nos de nossos deveres para com a virtude e a humanidade. Por isso, a "humanização" provocada pela piedade teatral é passageira, incapaz de transformar os maus costumes. Aliás, é preciso ainda lembrar que os exemplos acima mostram antes a força da piedade *natural* que da piedade teatral: como já afirmava o *Discurso*,[7] tão forte é o sentimento inato da comiseração "que até os costumes mais depravados têm dificuldade em destruir" tal sentimento.

Por outro lado, para explicar a razão da inutilidade da piedade teatral, é preciso dizer que, segundo Rousseau, a comiseração é "um sentimento que nos coloca no lugar daquele que sofre" e "mostrar-se-á tanto mais enérgica quanto mais intimamente se identificar o animal espectador com o animal que sofre".[8] Como se vê, a piedade supõe a identificação entre o espectador e o objeto da comiseração, e sua energia depende do grau dessa identificação. Ora, se a piedade no teatro é passageira e vã, tal coisa se deve à precariedade da identificação teatral. De fato, conforme lembra Rousseau, a cena jamais mostra de modo fiel "as verdadeiras relações das coisas", não as aproximando, mas afastando-as de nós. Na tragédia, esse afastamento se manifesta como amplificação: conforme a regra estabelecida desde a *Poética* de Aristóteles, aqui os homens são pintados "melhores do que são" e as coisas são postas "acima da humanidade". Se assim é, se a tragédia jamais nos apresenta seres "semelhantes" a nós, como podemos nos *interessar* por eles, senão de modo passageiro e vão?

A conclusão que se extrai é simples: o distanciamento da tragédia acaba por fazer da virtude "um jogo de teatro, bom para divertir o público, mas que seria loucura querer transportar seriamente para a sociedade".[9] E o inconveniente que disso resulta é o inquietante "efeito de substituição" (Salinas): de tanto admirar belas ações em fábulas e chorar por males imaginários, o espectador pode se sentir desobrigado com a prática efetiva do bem, encarando-a como assunto a ser tratado entre comediantes. O grande efeito provocado pela tragédia não é propriamente despertar em nós a piedade, mas

lisonjear nosso *amor-próprio*, fazendo com que nos acreditemos melhores que realmente somos.

Entretanto, argumentam, triunfantes, os admiradores do teatro, a comédia é inegavelmente útil para os costumes, pois sua finalidade é corrigir os vícios dos homens. Tal objetivo pode ser garantido mediante um grotesco exagero desses vícios (é o caso da comédia de caracteres) ou ainda por meio de uma simplificação da cena, isto é, reaproximando o tom do teatro e o do mundo (é o caso da comédia de costumes, do tipo Dancourt). Porém, contesta Rousseau, não é difícil provar que nos dois casos a comédia não consegue corrigir os costumes. Se aproximar o tom do mundo e o da cena, ela não fará mais do que "pintar" (ou espelhar) os costumes, renunciando, assim, a corrigi-los. Se pretender corrigi-los por intermédio da caricatura, mostrando os homens "piores" do que são, abdicará da verossimilhança e da natureza, e, também neste caso, o quadro já não terá o efeito pretendido. A razão para isto é simples:

> A caricatura não torna odiosos os objetos, só ridículos: e daí decorre um imenso inconveniente: de tanto temer os ridículos, os vícios já não amedrontam, e não podemos curar os primeiros sem fomentar os segundos.[10]

Demoremo-nos um pouco sobre esse texto, que condensa toda a concepção rousseauniana do riso. Em outros termos, o que ele diz é o seguinte: a comédia pretende ensinar a amar a virtude, mas na verdade ensina apenas a temer o ridículo; ora, o ridículo só pode ser evitado mediante o vício; portanto, a comédia acaba fazendo exatamente o contrário do que pretende. Entre a intenção virtuosa do autor (páginas adiante Rousseau admitirá que Molière "era pessoalmente um homem de bem"...) e o resultado vicioso da obra, o aparato cômico provoca uma espécie de desvio. Segundo Rousseau, isto acontece porque "o ridículo (...) é a arma favorita do vício", porque não é próprio da virtude escarnecer do vício, mas esmagá-lo por meio do "desprezo". Entretanto, é preciso explicar melhor por que o temor do ridículo não tem nada a ver com o amor da virtude; por que só se pode evitar o ridículo por meio do vício; por que, enfim, "o próprio prazer do cômico" está "fundado num vício do coração humano".[11]

Ter medo do ridículo é ter medo de ser objeto do riso alheio. Ser objeto do riso alheio supõe a transgressão de certas normas prezadas por outrem, evitá-lo implica a adequação a tais normas e, conseqüentemente, a renúncia a si mesmo. A referência sumária a esses lugares-comuns de qualquer teoria do cômico é bastante para mostrar por que esta questão é tão decisiva para Rousseau e por que existe, segundo ele, uma estreita cumplicidade entre o riso e o vício. E como poderia ser de outro modo, se, para Rousseau, o mal por excelência é a duplicidade do homem, sua cisão entre ser e parecer? Temer o ridículo, evitá-lo, significa viver segundo "o trono inabalável"[12] da opinião, e a comédia, portanto, é uma incitação à duplicidade. É isto, aliás, o que um dos maiores cínicos do século, com aquela incomparável audácia, aprendia em Molière ou La Bruyère:

> Quanto a mim, aí recolho tudo o que se deve fazer, e tudo o que não se deve dizer. Assim, quando leio o *Avaro*, digo-me: Sê avaro, se quiseres; mas cuida de não falar como o avaro. Quando leio o *Tartufo*, digo-me: Sê hipócrita, se quiseres; mas não fales como o hipócrita. Conserva os vícios que te são úteis, mas não tenhas nem o tom nem a aparência que te tornariam ridículo. Para se garantir desse tom, dessas aparências, é preciso conhecê-los. Ora, esses autores fizeram deles excelentes pinturas. Eu sou eu e permaneço o que sou; mas ajo e falo como convém.[13]

Ao ouvir o Sobrinho, Rousseau diria (e de fato diz): Eis aí o tipo de instrução que nos proporciona a comédia. Ser uma coisa e parecer outra, dizer isto e fazer aquilo, renunciar a si próprio e "atentar muito para a opinião" — tópicos, enfim, que nos remetem, como no caso da tragédia, ao amor-próprio, fonte de nossas "paixões odientas e irascíveis".[14]

Mas talvez ainda haja uma outra maneira de vincular a comicidade e o amor-próprio na *Carta a d'Alembert*. De fato, Rousseau sustenta, como se viu, que o prazer do cômico se funda num vício do coração humano e, ao fazê-lo, está reafirmando, talvez por meio da retomada da teoria hobbesiana do riso, uma filosofia que encarece a piedade natural como fundamento último de todas as grandes virtudes sociais. Segundo Hobbes, como se sabe, o riso é o efeito de uma "súbita glorificação" de si mesmo, implicando um sentimento

de superioridade sobre aquele de quem se ri.[15] Pode-se dizer, portanto, que para Rousseau o riso exclui a piedade, a identificação do espectador com o outro que sofre e, ao explorar nosso sentimento de superioridade sobre ele, lisonjeia nosso amor-próprio.

Se esta interpretação não estiver errada, pode-se dizer ainda que Rousseau critica a comédia porque esta prescinde de qualquer identificação e piedade, e a tragédia porque não provoca de modo duradouro os mesmos sentimentos. Na argumentação geral da *Carta*, essas análises levam à conclusão de que não se pode de modo algum afirmar que o efeito predominantemente cumulativo do teatro seja bom para os povos bons e mau para os maus. De fato, ainda na primeira hipótese, os exemplos da cena podem redundar em algo contrário, e em vez de reforçar as tendências virtuosas, podem transformar a virtude num jogo de aparência: maneira de se esquivar ao ridículo, no caso da comédia, homenagem puramente imaginária, tratando-se da tragédia. Deste modo, a conclusão do segundo momento da análise não é bem aquela que a etapa inicial parecia postular: incapaz de transformar os maus costumes em bons, a cena teatral pode provocar o efeito inverso. Em outros termos: se o bem que o teatro provoca é "nulo", por sua vez o mal "não é duvidoso".

III

Para tornar tal conclusão "mais sensível", Rousseau passará à análise de alguns exemplos retirados do repertório clássico francês, cujo exame mostrará, de forma concreta, que o teatro não tem propriamente um compromisso com a virtude, mas sim com a paixão e o gosto do público. Também seria do maior interesse retomar detalhadamente esta análise, mas, infelizmente, a empreitada nos atrairia para além dos limites deste ensaio. Cabe, porém, uma pergunta: em que medida há alguma originalidade na teoria rousseauniana da tragédia e da comédia?

Como se viu, a crítica de Rousseau está centrada na seguinte idéia: segundo Aristóteles, a tragédia pinta os homens "melhores" e a comédia, "piores" do que são; conseqüentemente, tanto uma quanto outra renunciam "às verdadeiras relações das coisas" e, entre o mais e o menos, deixam

escapar "o que é", cavando uma enorme distância entre a cena e o espectador. Ora, tal crítica à tragédia e à comédia, como gêneros extremos, é bastante comum no século XVIII e levou à procura de um meio-termo entre ambos, à invenção do chamado drama burguês. Está por detrás das comédias sentimentais de Nivelle de la Chaussée na primeira metade do século, em seguida ganha o partido dos filósofos com os manifestos teóricos de Diderot e logo se extrema em alguns escritos de Beaumarchais. O que há de novo em Rousseau, em primeiro lugar, é a recusa dessa possibilidade intermediária, pois, segundo ele, entre a tragédia e a comédia não há nenhuma salvação, ou seja, nenhum *interesse*. Conforme observou Bento Prado, à teoria da "perfectiblidade contínua" das artes, própria dos filósofos ilustrados, Rousseau opõe a idéia de "perfeição máxima, segundo a forma histórica que serve de horizonte ao autor e ao seu público". Com todos os defeitos que possa ter, o teatro clássico francês é tão perfeito quanto pode ser; nele, é tão delicado o equilíbrio entre o divertimento e a instrução que só às expensas de um dos termos pode-se atribuir maior peso ao outro. Por isso, qualquer tentativa de melhora e aperfeiçoamento só pode dar em algo menos bom. Neste sentido, a *Carta a d'Alembert* faz justiça ao seu grande adversário: Voltaire. Pode-se dizer que, segundo ela, é o Patriarca de Ferney, e não certos de seus aliados, quem conhece a fundo o gosto do público francês, sabe exatamente o que lhe convém e está menos interessado em fazer-lhe sermões do que em proporcionar-lhe diversão.

O segundo aspecto da originalidade de Rousseau se mostra na sua "releitura" das tradicionais teorias da tragédia e da comédia, reinterpretadas pelo viés dos conceitos psicológicos expostos no primeiro *Discurso* e no *Emílio*. Ao projetar sobre a tradição aristotélica os conceitos de amor de si mesmo, piedade natural e amor-próprio, Rousseau chegará a resultados morais inesperados para os autores ilustrados, inverterá os sinais e entregará a tragédia e a comédia às paixões desprezadas pelos próprios filósofos. O leitor moderno, habituado à "autonomia" e à "especificidade" da experiência estética, poderá considerar o procedimento com desconfiança ou complacência, objetando que Rousseau sacrifica o teatro à psicologia. Entretanto, a objeção desconhecerá a importância e o significado da aliança, firmada no século XVIII, entre a

estética e a psicologia. Tomar como objeto de reflexão "a consciência estética" e não as "obras de arte", deter-se menos nos "gêneros" que nas "atitudes artísticas", fazer da meditação sobre a arte algo que se interroga sobre a impressão que a obra provoca naquele que a contempla — estas operações significam que se deve tomar a *natureza humana* como fio condutor para a decifração da arte. Significam, no dizer de Cassirer,[16] que a solução exclui qualquer transcendência, lógica ou metafísica, que ela é, se quiserem, *antropológica*. Entre outras coisas, o que estava em jogo era o fim da estética clássica.

(Publicado pela primeira vez como introdução à *Carta a d'Alembert*, de Rousseau. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993. Trad. Roberto Leal Ferreira.)

JURAS INDISCRETAS

...deux jeunes coeurs éperdus d'amour se vouèrent l'un à l'autre pour jamais, et le ciel entendit les premiers serments indiscrets.

Diderot, "Jouissance", in *Encyclopédie.*

Le premier serment que se firent deux êtres de chair, ce fut au pied d'un rocher qui tombait en poussière; ils attestèrent de leur constance un ciel qui n'est pas un instant le même; tout passait en eux et autour d'eux, et ils croyaient leurs coeurs affranchis de vissicitudes. O enfants! toujours enfants!...

Diderot. *Jacques le Fataliste.*

Um dos traços mais fascinantes do pensamento do século XVIII é, sem dúvida, a inexistência de fronteiras precisas entre filosofia e literatura e, conseqüentemente, a multiplicidade de gêneros então praticada pelo filósofo. Este já não se espelha nas figuras do teólogo, do metafísico ou do sábio e já não privilegia o tratado ordenado e rigoroso como meio de expressão filosófica. Segundo uma fórmula bem-sucedida na época, o filósofo "é um homem que quer agradar e se tornar útil". Isso quer dizer que a maior de suas preocupações é a sociedade em que vive, sua virtude por excelência é a *sociabilidade*, e a missão que o guia, incitar os demais a praticá-la. Quer dizer também que, para melhor convencer os homens, é preciso dialogar com eles, diversificar os lugares e os meios de atuação, ganhar os salões, os cafés, as casas de espetáculo, a exemplo de Sócrates que freqüentava a praça pública. Deste modo, o filósofo se torna romancista, contista, homem de teatro.

Não há exemplo mais marcante dessa diversificação do que a obra de Diderot, diretor do empreendimento filosófico mais significativo do século, a *Encyclopédie*, e, ao mesmo tempo, dramaturgo, teórico do espetáculo teatral, crítico de arte, contista, romancista etc. Apesar do seu respeito por vezes

escrupuloso pela especificidade de cada uma dessas formas de expressão, Diderot integrou-as todas ao combate filosófico das Luzes, tornando-as flexíveis para esclarecer os homens (como se dizia então), fazê-los virtuosos e, desse modo, felizes. Meu objetivo é evocar um fragmento desse combate e dessa integração, pondo em relevo uma das múltiplas facetas do Diderot prosador. Não me refiro ao exímio parodista de *Jacques, o Fatalista* ou ao romancista anticlerical de *A Religiosa*, cujas traduções o leitor brasileiro conhece há algum tempo, nem ao autor libertino de *Les Bijoux Indiscrets*, só mais recentemente acessível em tradução. Quero evocar um Diderot parcialmente desconhecido em português: o contista, o narrador que nos conta as histórias mais banais ("as ações mais comuns" dos homens, como dizia) e, a partir delas, resgata os temas maiores das Luzes.

Os textos analisados aqui — *Isto Não é um Conto*, *Madame de la Carlière* e *Suplemento à Viagem de Bougainville*[1] — foram publicados entre 1772 e 1773, numa revista hoje célebre, a *Correspondência Literária, Filosófica e Crítica*, composta em Paris e destinada a um seleto público de aristocratas estrangeiros. Segundo expressa indicação de Diderot, os textos, embora autônomos, deveriam ser lidos como um tríptico, visto que a "moral" do dois primeiros se esclareceria retrospectivamente a partir do último. Todos são compostos na forma de diálogo entre dois interlocutores que, conforme indicações que o leitor vai pouco a pouco recolhendo, são sempre os mesmos. Em *Isto Não é um Conto* e *Madame de la Carlière*, o primeiro interlocutor, interrompido pelos comentários de seu ouvinte, conta três histórias de amor e morte, passadas em Paris, cuja "geografia" é evocada com freqüência. No último texto, ambos lêem e debatem o suposto "suplemento" de um livro então célebre, as *Viagens em Torno do Mundo* do navegante francês Bougainville, e então nos vemos transportados para as ilhas do Taiti, mergulhando, assim, num clima de utopia.

O leitor um pouco familiarizado com os procedimentos do século XVIII já terá percebido a razão dessa brusca mudança de cenário. Segundo recurso em voga no tempo, para saber aquilo que se passa conosco é preciso interrogar o outro:

ninguém revela melhor os segredos da visão ou as origens da língua do que o cego ou o mudo. Essa tentativa de "ver pelos olhos de outrem" explica o prestígio então desfrutado pela forma do diálogo socrático e pelo tema da viagem. Voltaire afirmou certa vez que "tanto em geografia quanto em moral, é muito difícil conhecer o mundo sem sair de casa", isto é, sem viajar e, pode-se acrescentar, sem conversar. Daí a importância que o século atribui ao diálogo com os persas, chineses ou iroqueses, cujos usos e costumes iluminam, por contraste, os nossos; daí a forma destes contos de Diderot; e daí também que um dos interlocutores do *Suplemento*, ao enumerar as vantagens da viagem de Bougainville, comece por invocar o "melhor conhecimento de nosso velho domicílio e de seus habitantes". Mas o que precisamente o longínquo Taiti poderia nos ensinar sobre os desastres amorosos de meia dúzia de infelizes parisienses?

A primeira história de *Isto Não é um Conto* é de uma banalidade tão desconcertante quanto a máxima que, aparentemente, procura ilustrar: "É preciso confessar que há homens bem bons e mulheres bem más." Um jovem desprovido de qualquer fortuna, Tanié, se apaixona perdidamente pela bela Madame Reymer, mulher obcecada pelo amor do luxo. Por causa dela, Tanié trabalha como pode e chega até a pedir esmolas, mas atormentado pela idéia de não poder lhe dar uma vida confortável, talvez temeroso de perdê-la para os homens abastados que a assediam, resolve tentar a América em busca de melhor sorte. Antes de partir, desobriga a amante das juras que lhe fez e só pede uma coisa: que não assuma "nenhum compromisso que os separe para sempre". Ao fim de alguns anos, regressa com uma pequena fortuna e Madame Reymer o recebe de braços abertos, quer porque cumprisse a promessa, quer porque, casualmente, então estivesse só. Durante certo tempo, vivem juntos, senão de forma opulenta, ao menos com todo o conforto. Porém, sempre obcecada pelo "amor do fausto e da riqueza", a voraz Reymer constrange o amigo a engajar-se em outro empreendimento comercial, desta vez na Rússia. A princípio Tanié resiste, mas, incapaz de negar o que quer que seja à amante, acaba partindo novamente, com a alma aos pedaços e, tão logo chega, contrai uma febre que o mata logo em seguida.

A segunda história narrada no conto é igualmente banal e parece provar a máxima simetricamente oposta: "Se há mulheres muito más e homens muito bons, há também mulheres muito boas e homens muito maus." Mas aqui o narrador se demora mais nas circunstâncias da história, chegando a evocar, como pano de fundo, a vida dos subliteratos do século, vida do trabalho árduo e do anonimato. Se a intriga é banal, as personagens são menos comuns: tanto assim que o narrador as considera "prodígios" da ternura feminina e da ingratidão masculina, e debruça-se com mais cuidado sobre suas psicologias. A sensível e culta Mademoiselle de la Chaux se apaixona por Gardeil, obscuro homem de letras engajado como colaborador num desses projetos enciclopédicos do século XVIII. Por ele, Mademoiselle de la Chaux sacrifica família, bens e, com o passar do tempo, a própria saúde, pois, a fim de aliviar as obrigações do amigo, passa as noites em claro, decifrando manuscritos gregos ou hebreus. Um dia entretanto — bruscamente, friamente, cruelmente, como se pusesse para fora uma "gosma" — Gardeil se declara desapaixonado e rompe. Em desespero, a moça bate à porta de um amigo de ambos, o narrador da história, e pede sua interferência junto ao amante. A cena de explicação entre os três, clímax do relato, mostra ao leitor a aflição de Mademoiselle de la Chaux, a terrível indiferença de Gardeil, os sobressaltos do narrador pelo estado da moça, a inutilidade de seus argumentos frente à decisão de Gardeil. Definitivamente repelida, Mademoiselle de la Chaux cai em estado de prostração, ficando sob os cuidados do narrador e de um certo Dr. Camus, que ama a moça sem ser correspondido. Após o restabelecimento dela, ambos a estimulam a recompor a vida. Então, Mademoiselle de la Chaux traduz Hume, escreve um romance que é enviado a Mme. Pompadour, cai nas graças da favorita do Rei, é chamada insistentemente a Versailles, mas, desprovida de qualquer ambição pessoal, recusa sempre. Muda-se, enfim, para as extremidades de Paris e acaba morrendo num sótão, repelida pela família e assistida apenas pelo Doutor, ao passo que Gardeil, "o tigrezinho da rua Hyacinthe", segundo o narrador,

> o único amante que tivera, exercia a medicina em Montpellier ou em Toulouse, e gozava no maior bem-estar da reputação merecida de homem hábil, e da reputação usurpada de homem de bem.

Ligado às personagens por laços de amizade, o narrador foi testemunha das duas histórias, presenciando as cenas que são o clímax de ambas: não só a explicação entre Gardeil e la Chaux, os inúteis lances teatrais da moça, as frias e, afinal, irrebatíveis razões do outro, mas também a partida de Tanié, seus gemidos e o silêncio inabalável da Reymer. Em geral, sua atitude como testemunha é a do observador que não se deixa levar pela sensibilidade, embora os quadros patéticos que presencia lhe dessem razões de sobra para isso. Lembremos que, segundo *O Paradoxo sobre o Comediante*, texto que Diderot escreveu e reescreveu durante os anos 70, tal postura é condição para a descoberta das verdadeiras relações e para o juízo certeiro. É bem verdade que, na cena com Gardeil e la Chaux, o narrador, como personagem, mostra muita inquietação pela moça, toma seu partido sem qualquer hesitação e argumenta veementemente a favor dela. Tudo isso, entretanto, dentro dos limites da contenção que exibe na história anterior, as eventuais efusões sentimentais ficando reservadas à sua atividade como narrador.

O ouvinte, por sua vez, que ignora a segunda história, conhece integralmente a primeira, não como testemunha, mas por ouvir dizer, pois foi "um dos sucessores de Tanié" e chegou a arriscar seus bens na aventura com a Reymer. Seu ponto de vista, assim, não é o mesmo do narrador: enquanto este, isento e objetivo, conta o que se passou e procura ser cauteloso nos julgamentos, o ouvinte o interrompe com freqüência e se apressa em fazer juízos, condenando a boa-fé de Tanié e a voracidade de Madame Reymer. Como se pode ver, a estrutura dialogada do conto oferece diferentes perspectivas sobre os acontecimentos, o que dá margem a um debate que põe alternativas diante do leitor. Certamente, a atitude da Reymer não está em discussão, pois ninguém hesita em condenar seu amor ao luxo — o narrador, de maneira tácita, o ouvinte, abertamente, pois afinal essa paixão custou-lhe caro. Como se verá com mais clareza, a condenação tácita do narrador deriva do fato de que a paixão da Reymer não é da ordem da natureza,

mas da sociedade, ou seja, deste "oceano sem limites de fantasias", próprio das convenções, que recobre a natureza. Mas como julgar a docilidade com que Tanié, por amor, se deixa espoliar? É ele digno de lástima, como quer o narrador, ou de desprezo, conforme o ouvinte? Como avaliar, por extensão, o sacrifício integral de Mademoiselle de la Chaux à sua paixão? E como julgar ainda — problema talvez mais delicado — o rompimento de Gardeil com la Chaux?

Depois de confrontar o leitor com ambas as perspectivas — precipitação e circunspecção nos juízos —, aos poucos Diderot faz prevalecer a do narrador e, para isso, começa por colocar em prática uma "técnica" que abala a posição de pretensa superioridade daqueles que se apressam em julgar. Ao ouvinte, por exemplo, que se espanta com a paixão de la Chaux por um homem desprovido de qualquer atrativo físico, o narrador evoca, com divertida malícia, uma história passada do próprio ouvinte, que quase morreu de amores por uma mulher, embora tola e feia. Aos que desprezam o comportamento de Tanié, ele torce para que "o destino" os faça topar com uma mulher tão bela e artificiosa quanto a Reymer. Assim, se nos dispusermos a abdicar de nossa suposta superioridade de juízes, se formos obrigados a nos colocar no lugar daqueles que julgamos, nossos juízos sobre certas ações não parecerão tão firmes assim.

Num longo e benevolente sermão, que vale a pena citar integralmente, as razões e as conseqüências dessa técnica surgirão com toda a clareza:

> Meu amigo, o mais sábio dentre nós é bem-aventurado por não ter encontrado a mulher bela ou feia, espirituosa ou tola que o enlouqueceria a ponto de ser mandado para o hospício. Lamentemos muito os homens, censuremo-los sobriamente, olhemos estes anos passados como tantos momentos subtraídos à maldade que nos segue; e só pensemos tremendo na violência de certas inclinações da natureza, sobretudo para as almas quentes e as imaginações ardentes. A faísca que cai fortuitamente sobre um barril de pólvora não produz efeito mais terrível. O dedo prestes a sacudir sobre vós ou sobre mim esta faísca fatal, talvez esteja levantado.

Não nos apressemos, pois, em julgar os homens pelos atos que envolvem a paixão amorosa; coloquemo-nos, antes, no

lugar deles, porque também estamos sujeitos à natureza, e se ainda não cometemos os mesmos desatinos, isso se deve menos à nossa suposta sabedoria do que a um feliz acaso, que pode deixar de nos favorecer a qualquer momento. Esta "técnica" judiciosa, que exorta o ouvinte (e o leitor) a pôr-se no lugar do outro *para julgá-lo sobriamente*, será retomada a propósito de Gardeil, mas numa perspectiva ligeiramente retocada.

> Mas dir-se-á talvez que é muito apressado pronunciar-se definitivamente sobre o caráter de um homem segundo uma única ação; que uma regra tão severa reduziria o número de pessoas de bem a ponto de deixar menos sobre a terra do que o evangelho do cristão admite de eleitos no céu; que alguém pode ser inconstante em amor, gabar-se mesmo de pouca religião para com as mulheres, sem ser desprovido de honra e probidade; que ninguém é senhor de deter uma paixão que se acende, nem de prolongar uma que se extingue; que nas casas e nas ruas já há bastante homens que merecem a justo título o nome de patifes, sem ser preciso inventar crimes imaginários que os multiplicariam ao infinito. Perguntar-se-á se jamais traí, enganei, abandonei nenhuma mulher sem motivo. Se quisesse responder a essas questões, minha resposta não ficaria sem réplica, e seria uma disputa a só acabar no Juízo Final. Mas ponha a mão sobre a consciência e diga-me, senhor apologista dos enganadores e infiéis, se o senhor tomaria o Doutor de Toulouse por amigo. Hesita? Tudo está dito; e sobre isto rogo a Deus que tenha em sua santa guarda qualquer mulher a quem o senhor tiver o capricho de dirigir sua homenagem.

A argumentação anterior, mais que repetida e aperfeiçoada, é, por assim dizer, superada *dialeticamente*: certos atos são determinados por causas físicas (ou químicas, segundo a metáfora da faísca e da pólvora), pertencem à ordem da *natureza* e não da *vontade* e, por esta razão, não podem nem mesmo constituir objetos de juízos morais. Não somos livres para cometer ou não essas ações, não podemos ser responsabilizados por elas e, para comprová-lo, basta nos pormos no lugar de Gardeil: quantos de nós jamais rompeu, sem razão, com uma mulher? Assim, não apenas sejamos sóbrios em julgá-lo, mas cheguemos mesmo a suspender os juízos morais sobre sua conduta como amante. Aqui, a técnica convida o leitor a um curioso paradoxo, o de pôr-se no lugar do

outro *para não julgá-lo* (segundo os preconceitos correntes). Entretanto, nem todos os atos de Gardeil pertencem à ordem "biológica": se não é livre para deixar de amar Mademoiselle de la Chaux (que, por sua vez, tampouco é livre para corresponder aos sentimentos do Doutor), se não é responsável pelo rompimento, é ele quem escolhe o modo cruel de fazê-lo e a recusa em se "associar", como amigo por exemplo, à miséria da moça. Surge, pois, uma nova etapa, capaz de orientar nossa ação e evitar que a suspensão do juízo venha nivelar para nós todos os atos. Após assumirmos o lugar de Gardeil, coloquemo-nos em seguida no de Mademoiselle de la Chaux, para daí extrair uma máxima de ordem prática: não se deve procurar a amizade de alguém capaz de tal conduta para com a amante, pois esse alguém revela, assim, uma natureza maléfica.

Esta passagem do conto esboça ainda uma outra questão, a de que a suspensão do juízo, nesses casos, é necessária para que não sejamos forçados a abdicar de qualquer princípio moral. De fato, se julgarmos de forma inconsiderada, de duas, uma: ou os crimes se multiplicarão e os patifes estarão em toda parte, ou nos precipitaremos num debate interminável — o que dará na mesma, isto é, seremos obrigados a renunciar a qualquer moral. Que moral será esta, nós a veremos adiante. O que nos importa, por enquanto, é que a tema da necessidade de suspensão das nossas avaliações morais quanto às ações que envolvem a paixão amorosa, conclusão geral do primeiro conto, constituirá o centro do debate no conto seguinte, *Madame de la Carlière*.

O herói da história, Desroches, leva uma vida privada um pouco libertina, mas observa escrupulosamente os deveres para com a sociedade. De início, escolhe o estado eclesiástico, deixa-o devido à sua inclinação pelas mulheres, abraça a magistratura, mas ao descobrir que sentenciara à morte sem dispor de provas suficientes, "renuncia para sempre à perigosa função de pronunciar sobre a vida dos homens". Tenta em seguida a carreira militar e então um pequeno acidente, durante sua licença de inverno, o leva a encontrar uma jovem viúva, Madame de la Carlière, conhecida pelo rigor com que cumprira os deveres de esposa. Desroches se apaixona, pede a mão da moça, ela hesita, devido às más lembranças da vida

conjugal e à fama de conquistador do pretendente. Consente, afinal, mas na véspera do casamento promove uma estranha e curiosa cerimônia: reúne os parentes e amigos de ambos, faz um longo e eloqüente discurso — em nome dos "costumes" — pela mais estrita fidelidade conjugal, jura-a solenemente a Desroches e exige dele a mesma coisa.

> Os juramentos pronunciados ao pé dos altares foram seguidos de tantos perjúrios, que não dou nenhuma importância à promessa solene de amanhã. A presença de Deus é menos temível para nós do que o julgamento de nossos semelhantes. Senhor Desroches, aproxime-se, eis minha mão, dê-me a sua, e jure-me uma fidelidade, uma ternura eternas. Que o atestem os homens que nos cercam; permita que, se acontecer de o senhor me dar alguns motivos legítimos de queixa, eu o denuncie a este tribunal e o abandone à sua indignação; consinta que eles se juntem à minha voz e que o chamem de traidor, ingrato, pérfido, homem falso, homem mau. São meus amigos e seus: consinta que no momento em que eu o perder, não lhe reste nenhum deles. Vocês, meus amigos, jurem-me deixá-lo só...

A assembléia se vê arrebatada pela patética Carlière e, em meio às lágrimas e aos gritos, cada qual pronuncia o seu juramento. É assim que os Desroches se casam, vivem felizes algum tempo e têm um filho, que Madame Desroches faz questão de amamentar. Esta decisão abre um delicado "intervalo" na vida do ardente Desroches que, por este tempo, passa a freqüentar uma poderosa e sedutora mulher, a fim de acompanhar o andamento do processo de um amigo. Pois bem, quer por gosto, fraqueza ou desocupação, quer por medo de que seus escrúpulos prejudiquem a causa do amigo, Desroches se envolve, cometendo um dia a pequena imprudência que leva suas cartas de amor às mãos da esposa. Prostrada, Madame Desroches guarda silêncio a princípio, mas, ao recuperar-se, convoca novamente a assembléia, exibe as provas do crime, leva o marido a "julgamento" e numa nova cena patética rompe com ele. A partir daqui, o conto se põe a considerar as oscilações do Público, esta "multidão imbecil que nos julga". Inicialmente, a opinião tende a reprovar o rigor de Madame Desroches, sua "ridícula pretensão" à exclusividade sobre o desejo sexual do marido. Pouco a pouco, porém, uma reviravolta se dá, Desroches se torna

odioso e Madame de la Carlière uma pobre vítima. Por que razão? Porque ele se recolhe, retira-se para o campo e, embora "num estado deplorável de espírito e de corpo", não é *visto* pelo Público, ao passo que a esposa permanece em Paris, exibindo sua desgraça, definhando e provocando a comiseração de todos. Afinal, Desroches acaba se transformando em objeto de execração quando a "extravagante" Madame de la Carlière proporciona ao Público um derradeiro espetáculo, expirando, teatralmente, na Igreja de Saint-Eustache, em plena comunhão.

Ao contrário das anteriores, eis uma história sem dúvida excepcional — "maravilhosa", como se diria no século XVIII. Conforme Diderot afirma em outra parte, quando se vê às voltas com acontecimentos tão singulares assim, o poeta precisa "de arte, tempo, espaço e circunstâncias para compensar o maravilhoso e fundar a ilusão". Daí o cuidado (ao qual o resumo acima está longe de fazer justiça) com que o relato se demora nas particularidades da história e mesmo da pré-história de cada personagem (estas últimas preocupações mal aparecem nos contos anteriores), daí o tempo muito mais amplo e o espaço mais diversificado. E daí, sobretudo, o esmero com que a arte do diálogo é conduzida.

A conversa entre os dois interlocutores ganha agora um cenário e uma situação: provisoriamente apartados de um "salão", ambos se acham sob um céu a princípio carregado e cuja configuração muda rapidamente. Mais uma vez o narrador foi testemunha direta da história, mas sua condição de observador se extrema: circula, invisível, por entre os acontecimentos, diz que esteve neste ou naquele lugar, mas não toma qualquer iniciativa na ação. O ouvinte, por sua vez, que estivera fora do Reino, conhece parte da história, por intermédio de outra testemunha. Sua perspectiva, como no caso de Tanié, é outra, pois alguém lhe fizera uma "paródia cômica" do discurso solene e virtuoso de Madame de la Carlière. Ora, o que há de novo aqui é que o contraste entre a versão patética e a versão burlesca dá ao ouvinte uma ponta de incredulidade em relação aos fatos. Ele faz ressalvas irônicas o tempo todo, ri, quando deveria se comover, em certas ocasiões demonstra um espanto não estranho à descrença ("Mas que loucura! morre-se na cama. Quem é que jamais teve a idéia de morrer na igreja?"). Pouco a pouco, essa incredulidade é

removida pelo narrador e, no final do relato, o ouvinte encara a história de Desroches com a devida seriedade, admitindo tacitamente que este não é um "louco", como pensava a princípio, mas antes uma vítima dos julgamentos inconsiderados dos homens, como queria o narrador. Creio não precisar insistir para o detalhe de que este ouvinte representa um espelho dos leitores que somos. Por intermédio dele, não só nos descarregamos e nos liberamos de eventuais objeções à verossimilhança do relato, mas ainda, diante de sua "conversão" a Desroches, dificilmente consideraríamos este último fora da perspectiva proposta pelo narrador. Esta perspectiva, aliás, não é diferente das anteriores. Se nos colocarmos no lugar de Desroches, não o condenaremos, "porque o acaso o comprometera num desses passos difíceis do qual nem tu, nem eu, nem ninguém pode prometer se safar". Se nos pusermos, por outro lado, no lugar de Madame de la Carlière para "julgar" Desroches, o resultado não será diferente, pois "sem aprovar os maridos infiéis, não prezo tampouco as mulheres que dão tanta importância a esta rara qualidade". A máxima de sabedoria prática a retirar daqui não será, pois, contra Desroches, mas ainda a seu favor: se tivesse "uma filha para casar", o narrador não hesitaria em dar a ele sua mão. O conto silencia sobre a terceira alternativa — julgar Madame de la Carlière a partir do lugar de Desroches —, pois o rigorismo moral que ela demonstra não está propriamente em discussão: ele pertence à ordem das convenções, não da natureza, e merece uma condenação tácita a exemplo da voracidade de Madame Reymer.

Entretanto, *Madame de la Carlière* não se limita a repetir os termos do debate anterior, pois o que está em jogo agora não é tanto a conduta de Desroches ou a da esposa quanto os juízos "desregrados" que a opinião pública faz sobre uma e outra. Se os contos anteriores estabeleciam, progressivamente, a necessidade da suspensão de nossos julgamentos morais sobre certas ações, *Madame de la Carlière* retoma a questão e a leva adiante, fazendo o processo da atitude contrária e explicitando as suas condições. A que se deve, pois, este "desregramento" ou esta "inconsideração"?

Em primeiro lugar, ao preconceito. A tendência da Opinião para julgar segundo os preconceitos correntes é ressaltada desde o início do conto: quando Desroches troca

a Igreja pela Magistratura e entra, por isso, em conflito com a família, o Público, "que jamais deixa de tomar partido dos pais contra os filhos", condena Desroches segundo o odioso preconceito de que os pais sempre têm razão contra os filhos. Do mesmo modo, quando, a princípio, reprova o rigor de Madame de la Carlière, a Opinião o faz em nome daquilo que uma parte esclarecida do século considera um preconceito: os maridos devem ser infiéis às esposas. Lembremos, de passagem, que Nivelle de la Chaussée escreveu uma comédia, *O Preconceito em Moda*, para exaltar a atitude oposta.

Mas há uma outra espécie de juízo desregrado e é dela sobretudo que se trata em *Madame de la Carlière*. Como se viu há pouco, depois de sustentar o marido contra a mulher, o julgamento do Público experimenta uma reviravolta, motivada pela discrição de Desroches e pelo exibicionismo de Madame de la Carlière. O traço mais patente da psicologia desta é, sem dúvida, seu altíssimo senso de teatralidade, exercido com todo êxito desde a cerimônia do casamento até sua morte pública e espetacular. Para escolher um exemplo ao acaso, evoquemos o talento patético com que prepara a cena da ruptura:

> Madame de la Carlière toca; faz um sinal, trazem-lhe o filho. Ela o recebe tremendo, descobre o seio, dá-lhe de mamar e o devolve à governanta, depois de olhá-lo tristemente e molhá-lo com uma lágrima que caiu sobre o rosto da criança. Limpando essa lágrima, diz: Não será a última... mas estas palavras foram pronunciadas tão baixo que mal se as ouviram. Este espetáculo enterneceu todos os assistentes e estabeleceu no salão um silêncio profundo.

A estes e tantos outros imponentes desempenhos de atriz, opõe-se não apenas o recato e a "decência" de Desroches, mas também o seu estouvamento em lidar com as situações patéticas. No início do conto, depois do acidente que lhe quebrara a perna, por causa de um outro processo Desroches passa a freqüentar os juízes que deveriam julgá-lo, e então o narrador declara:

> O engraçado é que, perfeitamente curado da fratura, jamais os visitava sem um borzeguim na perna: pretendia que suas solicitações apoiadas pelo borzeguim se tornassem mais tocantes; é verdade que o colocava ora de um lado, ora de outro, e às vezes isso era notado.[2]

Pois bem, é sem dúvida por causa dessa falta de "talento" que Desroches tem contra si o Público, enquanto Madame de la Carlière acaba se impondo a ele porque consegue despertar-lhe a comiseração, segredo do interesse na tragédia e no drama, como se sabe. O Público julga, pois, tendo em vista aquilo que poderíamos chamar de *o prestígio do patético*, tão em moda no século XVIII, e em relação ao qual Diderot — depois de ter sido um dos seus entusiasmados promotores — acabou se mostrando reticente. É verdade que tais juízos, que supõem a identificação, exigem que aquele que julga se ponha no lugar do outro. O mecanismo nada tem a ver, entretanto, com a técnica do frio observador e do homem judicioso — que se põe alternativamente no lugar de todos os interessados —, mas com as leis da sensibilidade, que perturbam o verdadeiro juízo, e se identifica apenas com aquele cujo sofrimento pode ser compartilhado.

Assim, *Isto Não é um Conto* levanta a questão da dificuldade do pronunciamento moral sobre as ações que decorrem da paixão amorosa e conclui pela necessidade de suspensão do juízo, deixando em seu lugar uma "técnica" que releva do plano da razão prática. *Madame de la Carlière*, por sua vez, confirma as teses anteriores, faz o processo dos nossos julgamentos "inconsiderados" e mostra as condições de seu "desregramento". Quer isto dizer, entretanto, que o apetite sexual, irrefreável inclinação da natureza, que está para além da vontade e da esfera moral, é estranho a qualquer código e, por isso, fonte inesgotável de nossos males e desgraças? *Madame de la Carlière* termina esboçando a resposta dessa questão.

> E depois, eu tenho lá minhas idéias, talvez justas, certamente extravagantes, sobre certas ações que encaro menos como vícios do homem que como conseqüências de nossas absurdas legislações, fontes de costumes tão absurdos quanto elas e de uma depravação que de bom grado chamaria de artificial. Isto não é muito claro, mas talvez se esclareça numa outra vez.

É preciso, pois, redefinir os termos do debate e passar do plano estritamente moral para a esfera jurídica, quer dizer, da sociedade. Herdando a questão, o *Suplemento* a esclarecerá.

O cenário que enquadra os dois interlocutores é o mesmo de *Madame de la Carlière*, mas o céu estrelado sob o qual o deixaram na noite anterior dá lugar a uma espessa neblina. O indócil ouvinte parece vencido, já não faz perguntas embaraçosas, apenas aquelas que permitem melhor explicitação das teses do interlocutor. Reconhece de saída a "superioridade" do outro, o que dá ao diálogo um tom dogmático — sinal, talvez, de que vamos chegar a postulados evidentes e a verdades indiscutíveis. Se os textos anteriores são contos escritos em forma dialógica, o *Suplemento* é, pode-se dizer, um diálogo que se avizinha da fábula, tendendo fortemente para o alegórico. As personagens que o dominam são grandes abstrações, sem nome próprio: o Ancião, o Capelão; a figura principal, Oru, mesmo nomeada, também não passa de uma encarnação de idéias. Por outro lado, o diálogo não gira em torno de uma intriga, mas de supostas anedotas — breves, às vezes apenas esboçadas, como acontece com tanta freqüência nos diálogos de Diderot — relativas à passagem de Bougainville pelo Taiti. Os "suplementos" que se acrescentam às suas *Viagens* são constituídos por apenas dois episódios: o discurso do Ancião e o diálogo entre o nativo Oru e o Capelão da esquadra.

O primeiro se dá quando da partida dos visitantes: um velho taitiano, que os recebeu friamente, toma a palavra num longo discurso, dirigido primeiramente aos nativos, em seguida a Bougainville. O tema maior das Luzes, o da oposição entre o homem natural e o homem civilizado, já sugerido no princípio do diálogo, é agora trabalhado na perspectiva de Montaigne, aparecendo como contraste entre a bondade e inocência do taitiano e a crueldade e perversão do europeu. Esse discurso prepara o episódio seguinte, o "suplemento" essencial do texto, o diálogo Oru-Capelão, que apanha e amplia ao máximo o tema acima tratado, explicando as razões do contraste.

Essa conversa decorre de uma situação picante, embaraçosa para o pobre Capelão, cômica para nós leitores. Abrigado na cabana de Oru, o Capelão descobre, no fim do primeiro

serão, que dormir com a mulher ou uma das três filhas do anfitrião faz parte do seu dever de hóspede reconhecido, e que a melhor forma de desincumbir-se da obrigação é escolher a mais jovem, que ainda não concebeu um filho. Constrangido, o Capelão recusa, alegando a religião, o seu estado, a honestidade, os bons costumes, mas diante dos argumentos do anfitrião, e principalmente das encantadoras súplicas da moça, acaba cedendo. Na manhã seguinte, o Capelão e Oru se põem a falar, um sobre os motivos da relutância, o outro acerca das razões do oferecimento; o desdobramento da conversa fará surgir a oposição entre a sabedoria taitiana e a insanidade européia na elaboração de suas leis civis.

O Taiti é uma comunidade feliz por uma razão bastante simples: sua legislação se funda na natureza, cuja "vontade eterna" é "que o bem seja preferido ao mal e o bem geral ao bem particular". Ora, visto que o direito de propriedade não é natural, o taitiano desconhece as noções de teu e de meu, prezando como riqueza o número máximo de filhos que virão trabalhar as terras disponíveis, defender a nação contra os inimigos ou gerar outros taitianos, novos braços para o trabalho e a defesa da terra comum. Por isso, não é surpreendente que o nascimento de uma criança seja objeto do maior regozijo público e privado, que a sexualidade seja a grande preocupação da educação taitiana e que as leis civis procurem encorajar ao máximo "a mais augusta inclinação da natureza". A união do macho e da fêmea, assim, não se faz necessariamente pelo vínculo do casamento, podendo acontecer fora dele, tão logo o rapaz chegue à puberdade e a moça à idade núbil; no segundo caso, se a ligação trouxe ao mundo uma criança, esta pertencerá à mãe e fará parte de seu dote em futuras uniões; na hipótese de casamento (leia-se: se o rapaz e a moça passarem a morar na mesma cabana), nenhum dos dois empenha por isso sua liberdade sexual: um e outro não perdem o direito a ligações fugazes e só permanecem juntos até quando o desejarem, os eventuais filhos comuns sendo partilhados após a separação. Como se pode supor, o taitiano ignora, assim, uma série de paixões, valores e práticas que provocam tanta desordem e infelicidade entre os europeus: o ciúme, a constância, a fidelidade conjugal, o incesto, o pudor, a galanteria, o coquetismo. Libertinos, os taitianos? De modo algum. Para a elaboração das leis, eles não consultam

senão uma regra: "a do bem geral e da utilidade particular"; ora, visto que o bem geral, aqui, se identifica com o crescimento da população, não é surpreendente que a educação doméstica e pública proíba a prática sexual aos rapazes não púberes, às moças não núbeis e às mulheres menstruadas ou estéreis, e que os transgressores sejam punidos com castigos que variam da simples reprimenda ao exílio e à escravidão.

No fundo, que lições se devem tirar da utopia taitiana? A primeira delas é explícita: as paixões humanas, decorrentes de necessidades físicas, não são boas nem más, tanto da perspectiva da natureza quanto da estrita perspectiva do indivíduo e, portanto, são estranhas ao domínio da moral. A segunda, implícita, é que este ponto de vista meramente biológico diz respeito ao homem natural, fora de qualquer vínculo com os outros, e ainda ao homem social, em todos os casos em que suas ações são indiferentes à sociedade. Mas o homem vive em sociedade e é então que intervém o domínio da moral, que deve regular suas relações com os outros.[3] Uma sociedade bem constituída pode, pois, dirigir as paixões humanas no sentido do bem público, e é precisamente o que fazem os taitianos: eles devem sua boa constituição à sabedoria na observação de um código único, o natural, que funda uma moral sadia e revela, por contraste, a insanidade das legislações européias. O código da natureza é, com efeito, de uma transparência desconcertante. Prova disso é a espantosa facilidade com que o primeiro interlocutor lê os sinais inscritos neste céu nebuloso que enquadra os dois últimos contos. A contraprova? As ligações tempestuosas dos casais parisienses, dilacerados pelo amálgama de três códigos — o natural, o civil e o religioso — que se contradizem entre si e impedem o homem europeu de se tornar homem, piedoso ou cidadão. Diante da simplicidade do Taiti, que poderia pensar Oru das "condições requeridas" na Europa para a união do macho e da fêmea, isto é, destas "cerimônias prévias, em conseqüência das quais um homem pertence a uma mulher e só a ela, uma mulher pertence a um homem, e só pertence a ele"? Certamente que são "contrárias à razão", "à natureza" e "à lei geral dos seres". À razão, pois só parecem ter sido instituídas a fim de serem violadas — o código da natureza é, afinal, incontornável; à natureza, pois transformam o homem em propriedade, confundindo "a coisa que não tem nem sensibilidade, nem pensamento, nem desejo,

nem vontade [...] com a coisa que não se troca, que não se adquire; que tem liberdade, vontade, desejo"; e afinal à lei geral dos seres, pois pretendem suprimir nos homens a mudança, exigindo-lhes uma constância que viola sua liberdade. Ora, enquanto nossos desejos naturais forem "sofisticados", enquanto não se reduzir a paixão do amor, como no Taiti, "a um simples apetite físico", nossas sociedades continuarão às voltas com homens e mulheres maus, cruéis ou desgraçados como Madame Reymer, Gardeil, Tanié, Mademoiselle de la Chaux, Desroches, Madame de la Carlière.

Quer isto dizer que Diderot esteja propondo uma fabulosa volta à natureza, expondo-se, desse modo, à cruel tirada de Voltaire contra Rousseau — a de que seu *Discurso da Desigualdade* daria vontade de voltar a andar de quatro? Em outros termos, quer isto dizer que esteja encorajando uma desobediência generalizada à depravação do tríplice código? De modo algum. Terminada a leitura do diálogo Oru-Capelão, os dois interlocutores voltam ao debate, e a conclusão é clara. Não há costumes sem submissão às leis, quer boas, quer más. Donde a afirmação:

> Falaremos contra as leis insensatas até que sejam reformadas e, esperando, nos submeteremos a elas. Aquele que, por sua própria autoridade privada, infringe uma lei má, autoriza qualquer outro a infringir as boas. Há menos inconvenientes em ser louco entre os loucos do que em ser sábio sozinho. Digamos a nós próprios, gritemos incessantemente que a vergonha, o castigo e a ignomínia foram vinculadas a ações inocentes em si mesmas; mas não as cometamos, porque a vergonha, o castigo e a ignomínia são os maiores de todos os males. Imitemos o bom capelão, monge na França, selvagem no Taiti.

Quando acabamos a leitura do *Suplemento*, dissipa-se o nevoeiro que envolvia os dois interlocutores. Das sombras iniciais até aqui, o caminho é claro e mostra de que modo, partindo de uma conversa banal entre dois amigos, Diderot recupera os mais caros temas da Ilustração. A princípio, o filósofo, aparentemente distraído das graves questões que deveriam ocupá-lo, debruça-se sobre algumas vidas privadas e nos conta uma história de amor como tantas outras; repete-a depois num outro registro, tensionando um pouco mais a corda do instrumento: são histórias de pessoas que, levadas

pela paixão amorosa, se precipitam nas maiores desgraças e, afinal, na morte. Por isso, Diderot exige do leitor um julgamento moral sobre suas condutas. Mostra que é difícil se pronunciar dessa maneira sobre atos que derivam de uma ordem "física", que é preciso fazê-lo com circunspecção, ou melhor, que se deve mesmo suspender qualquer juízo e deixar-se guiar por máximas de ordem prática. Em seguida, estica a corda ao máximo e deixa à mostra a inconsideração e o desregramento nos quais nos precipitamos se insistimos em julgar. Mas de que maneira "o maior, o mais doce, o mais inocente dos prazeres se tornou a fonte mais fecunda [...] de nossos males?" Para responder a essa questão, é preciso tirar os olhos de Paris, seguir no encalço da esquadra de Bougainville e escutar o selvagem Oru, por intermédio de quem se expressa a voz da natureza. A razão de tantos males, conforme mostra a feliz comunidade do Taiti, não deve ser buscada na pretensa falta de moralidade deste ou daquele indivíduo, nem certamente nos cegos impulsos da natureza, mas em nossas sociedades, cujas legislações depravadas entregam os homens a códigos incompatíveis e atribuem idéias morais a ações físicas que não as comportam. Depois de sondar algumas intimidades mais ou menos banais e embrenhar-se nos mares em busca do Taiti, é assim que o filósofo, apesar dos rodeios, volta ao lugar que jamais deixou: o céu aberto (fechado) da cidade em que habita.

(Com o título "Diderot: juras indiscretas", foi publicado no volume coletivo *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.)

A CADEIA E A GUIRLANDA

(DIDEROT E A ARTE DE SEU TEMPO)

O estudioso dos escritos estéticos de Diderot depara-se desde logo com a questão da coerência desses escritos. Dos primeiros textos sobre arte, redigidos nos anos 50, às chamadas obras de maturidade, compostas a partir da década de 60, Diderot sustenta duas concepções opostas sobre a atividade do Gênio e a criação artística. A princípio, a arte é definida como exaltação inspirada e entusiasmo; em seguida, seu traço distintivo já não será a sensibilidade, mas a observação, o sangue frio, o domínio de si mesmo.

Para dar exemplos escolhidos meio ao acaso, basta lembrar que o artigo "Gênio" (1757) afirma:

> O gosto está com freqüência separado do *gênio*. O *gênio* é um puro dom da natureza; aquilo que produz é obra de um momento; o gosto é obra do estudo e do tempo [...]. Para que uma coisa seja bela segundo as regras do gosto, é preciso que seja elegante, finita, trabalhada sem parecê-lo; para ser de *gênio*, é preciso às vezes, que seja descuidada; que tenha o ar irregular, escarpado, selvagem. O sublime e o *gênio* brilham em Shakespeare como relâmpagos numa longa noite, e Racine é sempre belo; Homero é cheio de *gênio*, e Virgílio de elegância.[1]

Entretanto, no fragmento "Sobre o Gênio", escrito nos anos 70, este é definido como "uma certa conformação da cabeça e das vísceras", à qual se deve juntar "o espírito observador"[2] (que se exerce sem esforço ou contenção, que não olha, mas vê, que aprende sem estudar etc.).

Frente à questão, os comentadores clássicos por vezes se dividiram em duas atitudes. Daniel Mornet, por exemplo, vê

na disparidade uma "contradição" de Diderot, *homo duplex* dilacerado entre as inclinações de filósofo e artista. Para Mornet, a "unidade" deve ser buscada "no temperamento" de Diderot, "temperamento que sabe assimilar, diversificar e animar de uma vida intensa idéias que eram comuns ou, ao menos, não eram revelações".[3] Num livro justamente célebre, Yvon Belaval rebelou-se contra a denúncia de contradição e foi à procura da "unidade" no próprio plano do pensamento de Diderot. Segundo ele, entre um tempo e outro o que muda é o *objeto* da reflexão do filósofo ou, se quisermos, seu *ponto de vista* sobre um objeto muito complexo: os primeiros textos considerariam a atividade artística da perspectiva da "criação", enquanto os demais a estimariam no momento da "execução" (neste sentido, não por acaso, o *Paradoxo sobre o Comediante* parte de uma reflexão sobre o desempenho do ator). Assim, "se o ponto de vista mudou desde os primeiros manifestos, o *Paradoxo* não os contradiz, entretanto, nem sobre a criação, nem sobre a execução".[4]

Se a posição de Mornet tem o notório defeito de subestimar a coerência de Diderot, a de Belaval talvez exagere pelo lado oposto, tornando sua reflexão mais sistemática do que realmente é. A este respeito, não é inútil fazer uma advertência metodológica geral e lembrar que, desde os anos 40, Diderot procurou se preservar do dogmatismo e do ceticismo mediante a conjugação de dois princípios opostos e complementares: "objetividade, relatividade".[5] O primeiro expressa a convicção de que nossas idéias estão assentadas nas próprias coisas, cujo encadeamento obedece a uma unidade rigorosa; o segundo implica o reconhecimento de que a cadeia se furta à finitude de nosso espírito e se dá a ler (a "interpretar", diria Diderot) de maneira descontínua e fragmentária. Ora, se a objetividade do conhecimento opera mediante as tentativas de cumular os "vazios" que o encadeamento exibe, por que o desconforto em constatar que as "experiências" de Diderot impliquem recuos e novas tentativas, às vezes em direção oposta? Aliás, não é isso mesmo o que se deve esperar da própria desproporção entre os oponentes — o olhar que preenche os claros é finito e faz parte da infinitude, a cadeia que se subtrai?

Posto isto, é preciso lembrar que, ao longo de toda sua vida, Diderot jamais abdicou da idéia de que a arte é uma imitação da natureza, embora, conforme anotaram vários

estudiosos, ele trabalhe com dois conceitos de *mimesis*: um de conteúdo naturalista, outro, clássico ou, antes, neoclássico. Gostaria de mostrar que: 1- a disparidade nos escritos estéticos de Diderot depende de suas oscilações entre essas concepções e pode, portanto, ser explicada por razões estritamente conceituais (se isso for verdade, a coerência de Diderot deve ser buscada não nas respostas que dá a algumas questões, mas nas próprias perguntas que formula); 2- por sua vez, as oscilações na doutrina da imitação não podem ser reduzidas ao plano estritamente filosófico e dependem, por assim dizer, do corpo a corpo entre Diderot e a arte de seu tempo.

É sabido que, principalmente na década de 50, Diderot sustenta uma concepção de arte fundada num ideal de expressão imediata e direta das paixões. Os exemplos são muitos, sobretudo nos *Diálogos sobre o Filho Natural*. Depois de imaginar e descrever uma cena de tragédia doméstica, Diderot escreve:

> Há pouco discurso nesta ação; mas um homem de gênio, que tiver que preencher os intervalos vazios, aí espalhará apenas alguns monossílabos; lançará aqui uma exclamação; lá, um começo de frase: ele se permitirá raramente um discurso seguido, por mais curto que seja.[6]

Tendo como contraponto a oposição entre discurso e ação, central na teoria diderotiana do espetáculo teatral, este texto traz para o primeiro plano a oposição entre o "discurso seguido" e o "começo de frase", o "monossílabo", a "exclamação". Como se pode ver, trata-se de uma estética do esboço e do inacabado, assentada na concepção da arte como imitação daquilo que é por si mesmo, ou seja, da *espontaneidade* da natureza. Ora, se a boa arte se opõe a qualquer forma de convenção e artifício, a criação se funda principalmente na sensibilidade e não no *savoir-faire* do artista. A exemplo de Dorval, o Gênio será, assim, exaltação inspirada e entusiasmo:

> Sem o entusiasmo, ou a idéia verdadeira nunca se apresenta, ou se, por acaso, a encontramos, não podemos persegui-la... O poeta sente o momento do entusiasmo e medita apenas em seguida.[7]

Espontaneidade, sensibilidade, entusiasmo, inacabamento: esta constelação de idéias leva Diderot a inclinar-se para uma doutrina naturalista da *mimesis*, que enfatiza o poder da arte em iludir o espectador. Sobre a natureza-morta de Chardin, por exemplo, eis o que escreve no *Salão de 1763*:

> É a própria natureza; os objetos estão fora da tela e são de uma verdade de enganar os olhos. [...] Para olhar os quadros dos outros, parece que preciso de novos olhos [me faire des yeux]; para ver os de Chardin, basta manter aqueles que me deu a natureza e bem servir-me deles. (...) É que este vaso de porcelana é de porcelana; é que estas olivas estão realmente separadas do olho pela água em que bóiam; é que basta pegar esses biscoitos e comê-los, essa laranja, parti-la e espremê-la, esse copo de vinho e bebê-lo, essas frutas e descascá-las, esse patê e passar-lhe a faca.[8]

Notoriamente, Diderot retoma aqui as velhas anedotas de Plínio, sobre as uvas de Zêuxis que enganaram os pássaros, ou sobre a cortina de seu rival Apeles, que iludiu o próprio Zêuxis.[9] Em que consiste a arte do "grande mágico" que é Chardin? Em ser (ou melhor, *parecer*) natureza, e não arte: em fazer esquecer a materialidade da tela; em exigir do espectador um olhar natural, despertando nele apetites igualmente naturais. A imitação artística é, assim, duplicação das coisas, espelho fiel das aparências sensíveis. É, enfim, uma *cópia* do mundo.

Entretanto, o leitor de Diderot sabe que o filósofo trabalha ainda com outro conceito de imitação. Teria ele aparecido só em 1767, como pretendem alguns, ou já em 1763, conforme outros? A meu ver, ele sempre fez parte dos textos de Diderot, embora, por razões que explicaremos adiante, a princípio fosse referido com menos insistência. Nos *Diálogos sobre o Filho Natural*, por exemplo, ele escreve:

> A arte dramática prepara os acontecimentos apenas para encadeá-los; e só os encadeia em suas produções porque estão na natureza. A arte imita até a maneira sutil com que a natureza nos furta a ligação de seus efeitos.[10]

Aqui, ao falar da natureza, Diderot já não enfatiza a idéia de "espontaneidade", mas a de "encadeamento". A arte imita

menos a aparência do que algo que está para além do mundo sensível, ou seja, o rigor e a necessidade com que a natureza encadeia os seus fenômenos. Diderot reanima, assim, os princípios clássicos da *electio* e da *bela natureza*: a arte imita a natureza mas é, ao mesmo tempo, um triunfo sobre ela; o artista não copia servilmente a "natureza comum", ele reproduz "modelos ideais": a natureza é, a seus olhos, ordem e idealidade. Nos *Pensamentos Soltos*, de 1767, Diderot escreve:

> A natureza comum foi o primeiro modelo da arte. O êxito da imitação de uma natureza menos comum fez sentir a vantagem da escolha; e a escolha mais rigorosa conduziu à necessidade de embelezar ou de juntar num só objeto as belezas que a natureza mostrava esparsas num grande número. Mas como estabeleceu-se a unidade entre tantas partes emprestadas de diferentes modelos? Isto foi obra do tempo.

E mais adiante:

> Iluminai vossos objetos segundo vosso sol, que não é o da natureza; sede discípulo do arco-íris, mas não seu escravo.[11]

Ser *discípulo* da natureza, não seu *escravo*. Segundo esta fórmula, a arte é uma "transposição" (Belaval), e não uma cópia servil. Não custa lembrar, porém, que estas duas concepções de imitação não são de modo algum incompatíveis, pois a segunda não se limita a negar abstratamente a primeira. Com efeito, se voltarmos à última citação dos *Diálogos*, veremos que, além de reproduzir o encadeamento das coisas, "a arte imita até a maneira sutil com a qual a natureza nos furta a ligação de seus efeitos". Quer dizer: a exemplo da natureza, às vezes a arte esconde um anel da cadeia, apresentando-se como vazio, ausência de ligação ou, se quisermos, pura superfície. Ou ainda, para retomar os termos de um célebre dito de Goethe sobre *O Sobrinho de Rameau*: a arte estende uma guirlanda sobre os anéis da cadeia e, desse modo, a subtrai ao nosso olhar.

Ora, se a boa arte não é imitação de regras, e tampouco cópia da natureza comum, mas imitação de modelos ideais da natureza, é preciso rever algumas teses defendidas anteriormente. Desse modo, em escritos como o *Salão de 1767*, os

Pensamentos Soltos, o *Sonho de d'Alembert*, o *Paradoxo sobre o Comediante*, as ênfases já não serão as mesmas. Diderot abandona o elogio da sensibilidade e passa a insistir no "fazer" do artista: a atividade deste será antes "sangue frio" que "entusiasmo"[12] e a grande qualidade do homem de gênio já não será a "sensibilidade natural", mas a *observação*.

A meu ver, a oscilação entre esses dois conceitos de imitação pode ser explicada, ao menos em parte, ao se considerar as relações de Diderot com a arte de seu tempo ou, para usar uma palavra-chave no século XVIII, sua *experiência*, quer como dramaturgo, quer como romancista, quer como crítico de arte.

Como se sabe, a reforma da cena teatral contemporânea constituiu uma das preocupações fundamentais de Diderot na década de 50. Seus textos denunciavam o teatro clássico francês, baseado na *tirada*, no discurso ordenado e, em nome da verdade da expressão, propunham um teatro das *inflexões*, no qual os meios pré-verbais ou extraverbais de expressão ganhassem o primeiro plano. Ora, se o alvo principal de Diderot era uma forma, por assim dizer, *maneirista* de arte, que desconfiava da imitação direta da realidade e acentuava os procedimentos bem-sucedidos no passado, não é de espantar que ele tivesse então uma concepção naturalista de arte, fundada num corpo a corpo sempre renovado entre o artista e a realidade.

A partir de 1760, o ímpeto do dramaturgo-reformador arrefece um pouco, embora o tema da reforma do teatro nunca deixe de ser importante para ele. Dentre suas maiores preocupações, destacam-se agora as atividades de romancista e crítico de arte. Seus *Salões*, escritos para a *Correspondência Literária, Filosófica e Crítica*, entre 1759 e 1881, são um testemunho da lenta conversão do homem de letras, a princípio absorvido pela "moral" das telas, em crítico, que se demora no "fazer" dos artistas; mas, igualmente, da laboriosa explicitação de um ideal crítico neoclássico, que procura demarcar-se tanto das tendências acadêmicas quanto naturalistas da pintura francesa. Assim, não por acaso, o *Salão de 1781* faz o elogio do *Belisário* de David, ao passo que o de 1759 já se mostra intransigente com o estilo rococó de Boucher (intransigência reiterada no futuro, com as críticas a Baudouin e Fragonard). Por outro lado, se Diderot sempre preferiu o naturalismo ao

maneirismo, se nunca deixou de admirar a "magia" de um Chardin, suas reservas em relação ao estilo naturalista ficarão claras, por exemplo, na crítica aos quadros de Lagrenée expostos no *Salão de 1767*.

Ao confrontar-se com a arte contemporânea, ao identificar melhor aliados e adversários, Diderot se vê obrigado a afinar seus instrumentos e reformular certas idéias que até então defendera enfaticamente. Sua estética, portanto, não pode ser bem compreendida se desconsiderarmos o objeto cujos segredos procurava desvendar. Aliás, quando o próprio Diderot subestima este vaivém, sua reflexão se empobrece notoriamente. É o caso do artigo "Belo", de 1751, cuja composição não parece estimulada por questões concretas, mas por um mero acerto de contas com a história da filosofia. O resultado, como já se observou, é uma

> definição desprovida de qualquer conteúdo e tão abstrata e geral que não poderia *ser* a base de um juízo estético ou o ponto de partida de uma teoria da arte.[13]

Só mesmo com o passar dos anos, e muita *experiência*, Diderot poderia escrever:

> O que é, pois, o gosto? Uma facilidade adquirida, mediante experiências reiteradas, para captar o verdadeiro ou o bom, com a circunstância que o torna belo, e para ser pronta e vivamente tocada por ele.[14]

P A R 2 T E

FILOSOFIA EM FORMA DE DICIONÁRIO

FILOSOFIA EM FORMA DE DICIONÁRIO

Dentre as muitas diversidades que caracterizam a obra do filósofo Denis Diderot, uma das mais importantes é a que permite recortá-la em três grandes territórios. Em primeiro lugar, há os textos escritos para o "grande" público do tempo, para aquela vasta opinião que incluía tanto o obscuro advogado de província quanto Catarina II, imperatriz da Rússia. É o caso, por exemplo, dos *Pensamentos Filosóficos* (livro de estréia de Diderot), do romance libertino *Jóias Indiscretas* (um pecado de mocidade, segundo alguns), da famosa *Carta sobre os Cegos* (que o levou ao cárcere), dos verbetes escritos para a *Encyclopédie*, dos *Pensamentos sobre a Interpretação da Natureza*, de algumas peças teatrais e de outras tantas obras sobre teoria dramática. Em seguida, vêm os escritos dirigidos a um público seleto, constituído por mais ou menos uma dúzia de aristocratas estrangeiros, assinantes da revista *Correspondência Literária, Filosófica e Crítica*, composta em Paris sob a direção de Melchior Grimm. Foi aí que o filósofo publicou, em forma de manuscrito, alguns textos que lhe valeram a celebridade: todos os *Salões* (que inauguram a crítica de arte na França), o *Suplemento à Viagem de Bougainville*, os romances *A Religiosa* e *Jacques, o Fatalista* etc. E por fim, o que mostra um estreitamento ainda maior do público, os textos que Diderot fazia circular apenas entre amigos, e que só apareceram postumamente sob a forma de livro. Para lembrar apenas os exemplos mais ilustres, basta citar *O Sonho de d'Alembert*, *O Paradoxo sobre o Comediante* e, sobretudo, *O Sobrinho de Rameau*, obra-prima do diálogo socrático ilustrado, descoberta por Schiller e traduzida por Goethe no início do século XIX (sua primeira edição foi, assim, alemã). Não que Diderot considerasse essas obras

ainda inacabadas para a publicação, pois, como hoje se sabe, escreveu-as e reescreveu-as muitas vezes, deixando-nos cópias limpas e prontas de todas elas. Na verdade, o que achava é que esses textos, aos quais por vezes confiou suas teses mais ousadas, estavam, por assim dizer, acabados "demais" para a opinião contemporânea e deveriam, pois, ficar reservados para um público futuro.

Se o leitor brasileiro dispõe de poucas traduções da vastíssima obra de Diderot, é preciso acrescentar ainda que desconhece particularmente os textos do primeiro bloco. Um inventário improvisado diria que, dos livros póstumos e dos escritos para a *Correspondência*, ele pode ler, às vezes em várias versões, todos os títulos acima citados, exceto os *Salões*; quanto aos livros que Diderot dirigiu ao grande público do século XVIII, até há pouco o leitor tinha acesso apenas à *Carta sobre os Cegos* e, mais recentemente, passou a dispor das *Jóias Indiscretas* e do *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Não se pode dizer que este leitor esteja mal servido, pois, como se vê, as traduções brasileiras em geral lhe oferecem, salvo engano da avaliação contemporânea, as "obras-primas" de Diderot. O que não quer dizer, por outro lado, que a carência apontada acima se justifique, pois as obras pretensamente "menores" de um grande autor costumam, no mínimo, enriquecer a leitura de suas "obras-primas".

Por aí se vê a importância de *Da Interpretação da Natureza e Outros Escritos*, com introdução, posfácio, organização, notas e tradução (que não é impecável e bem merecia uns bons retoques) de Magnólia Costa Santos, lançamento da editora Iluminuras pela coleção "Pólen", dirigida por Rubens Rodrigues Torres Filho. Oportuníssima coleção, aliás, e na qual Diderot cabe como uma luva, pois uma das finalidades dela, segundo seu diretor, é mostrar que, ao contrário do que sustentam os disciplinadores de manual, a filosofia também "tem acontecido na forma de fragmentos, poemas, diálogos, cartas, ensaios, confissões, paródias, peripatéticos passeios" e, diria eu, na forma de dicionários. Tanto mais que — além de *Da Interpretação da Natureza*, que abre o volume ora lançado, do opúsculo *Sobre a Matéria e o Movimento*, e ainda do "Sonho de Mangogul", saboroso capítulo de *Les Bijoux Indiscrets*, que o fecha — a organizadora tratou de reunir alguns decisivos verbetes

publicados no primeiro volume da *Enciclopédia*: "Aço", "Anatomia", "Animal", "Arcy", "Arte".

Não cabe aqui examinar em detalhe o parentesco entre tais textos (ver o posfácio da coletânea), quase todos publicados entre 1748 e 1754, mas apenas enfatizar dois aspectos inseparáveis dessa afinidade. O primeiro diz respeito ao tema que os unifica: a "arte experimental"; o segundo, à forma em que a maioria se dá a ler: o verbete de dicionário.

É voz corrente que essa ligação vem de algum modo sugerida na célebre alegoria de *Les Bijoux*, incluída como apêndice à presente coletânea. Certa vez, ao adormecer, o sultão Mangogul, protagonista do romance, se vê transportado para um palácio suspenso nos ares, e cujo fundamento é não ter nenhum. O palácio, região das hipóteses, é habitado por anciãos disformes, "filósofos sistemáticos" que cobrem a nudez com os farrapos da toga de Sócrates. Fiel à herança socrática "de formar as cabeças e os corações", apenas Platão se distingue dessa turba grotesca. O curto diálogo entre o filósofo e o sultão é interrompido pela aproximação de uma criança, a princípio miúda, mas que ganha proporções gigantescas à medida que se aproxima. Enquanto cresce, sua forma varia: examina o céu com um telescópio, avalia a queda dos corpos por meio de um pêndulo, mede o peso do ar com um tubo cheio de mercúrio, decompõe a luz com a ajuda de um prisma.

> Agora era um enorme colosso; sua cabeça tocava o céu, seus pés perdiam-se no abismo e seus braços estendiam-se de um pólo ao outro. Na mão direita segurava uma tocha, cuja luz se propagava longe, nos ares, clareava o fundo das águas e penetrava nas entranhas da terra. "Quem é", perguntei a Platão, "essa figura gigantesca que vem até nós?" "Reconhecei a Experiência", respondeu-me, "é ela mesma." Mal tinha acabado de dar-me essa breve resposta, vi a Experiência aproximar-se e as colunas do pórtico das hipóteses balançarem, as abóbadas abalarem-se e o pavimento entreabrir-se sob nossos pés. "Fujamos", disse-me, então, Platão. "Fujamos; este edifício não durará nem mais um momento." Depois dessas palavras ele parte; sigo-o. O colosso chega, golpeia o pórtico que desmorona com um ruído assustador, e eu desperto.

Ao reafirmar o triunfo da experiência e da técnica sobre o espírito de sistema, esta cena anuncia também o advento da *Encyclopédie*, que seria lançada logo em seguida e viria a garantir aquele triunfo na França. Alguns anos depois de escrever *Les Bijoux*, certamente iludido pela momentânea estabilidade da *Encyclopédie*, Diderot deixará por menos a catástrofe acima, e dirá em *Da Interpretação da Natureza*:

> Podem-se comparar as noções que não têm nenhum fundamento na natureza com as florestas do Norte, cujas árvores não têm nenhuma raiz. Só é preciso uma ventania, um fato corriqueiro, para derrubar toda uma floresta de árvores e idéias.

Paradoxal entusiasmo retrospectivo, pois o cartesianismo tinha raízes profundas na França e resistiu obstinadamente à física de Newton e à "filosofia experimental" de Bacon, Hobbes e Locke. Não bastaram, assim, os bons ventos britânicos das *Cartas Filosóficas* de Voltaire, que exaltavam a moderna tradição científica e filosófica da Inglaterra, ou, por exemplo, os escritos de Condillac, que tornaram conhecida a obra de Locke. Tanto é que o próprio Diderot, em 1749, colhera a sua tempestade e fora mandado à prisão por sustentar uma epistemologia sensualista na *Carta sobre os Cegos*. Na verdade, para derrubar a floresta, foi preciso que — espelhando-se no modesto exemplo de outro inglês, Ephraim Chambers, autor de uma *Cyclopaedia* em dois tomos — a enorme *societé de gens de lettres* reunida por Diderot e d'Alembert se pusesse a fazer um dicionário que veio a contar com dezessete tomos de texto e outros onze de pranchas.

Ilusões retrospectivas à parte, entretanto, *Da Interpretação da Natureza* traz as marcas do esforço sempre renovado para constestar Descartes. Conforme diz um estudioso, suas primeiras linhas propõem estratégias manifestamente opostas a certas exigências das *Regras para a Direção do Espírito*. Se Descartes vincula a busca da verdade ao método, Diderot escreve logo de saída:

> Deixarei os pensamentos sucederem sob minha pluma, na mesma ordem que os objetos se oferecerem à minha reflexão, porque representarão melhor os movimentos e a marcha do meu espírito.

Por outro lado, se de certo modo a busca da verdade é para Descartes um empreendimento solitário, Diderot replica:

> O interesse da verdade exigiria que os que refletem enfim se dignassem a associar-se aos que se mexem, a fim de que o especulativo fosse dispensado de se entregar ao movimento; que o obreiro tivesse uma meta nos movimentos infinitos a que se entrega; que todos os nossos esforços se encontrassem, ao mesmo tempo, unidos e dirigidos contra a resistência da natureza; e que, numa espécie de liga filosófica, cada um fizesse o papel que lhe convém.

E afinal, se Descartes pretende construir a ciência sob o modelo das matemáticas, Diderot afirma: "a geometria é uma espécie de metafísica geral", as matemáticas "não conduzem a nada de preciso sem a experiência". E sentencia:

> Suas obras subsistirão nos séculos vindouros como as pirâmides do Egito, cujas massas carregadas de hieróglifos despertam em nós uma idéia assustadora da potência e dos recursos dos homens que as elevaram.

Por aí se pode ver que a ciência na qual pensa Diderot não é a ciência dedutiva, mas aquela cujo modelo é a física de Newton, avessa ao sistema fechado, aberta à experiência e nela fundada. Porque não há Deus que garanta este saber; porque a natureza não é transparente e, como a mulher que gosta de travestir-se, jamais exibe por inteiro os seus segredos; porque aposta na aventura renovada da experiência, esta ciência é necessariamente vagarosa e sujeita a interrupções, descontínua e fragmentária, não dando a ver "senão algumas peças rompidas e separadas da grande cadeia que liga todas as coisas". E como poderia ser de outro modo, visto que o embate que a torna possível dispõe frente a frente dois oponentes desiguais — a natureza, inesgotável e infinita, e o nosso entendimento, tão frágil e finito?

Se Locke e Condillac deram a este saber a sua teoria do conhecimento, Diderot e os enciclopedistas fizeram o seu inventário exaustivo e, para tanto, escolheram a forma do dicionário. Esta forma, aliás, transparece mesmo num texto como *Da Interpretação*: já se disse que seus aforismos evocam certas obras de Bacon, mas já se disse também que

"a estrutura parcelar" e "a abundância de sua documentação" fazem pensar numa pequena *Encyclopédie* (e de fato, numa certa altura, rendendo-se ao jargão do enciclopedista, Diderot chama seus pensamentos de "artigos"). Pois bem: não é muito difícil imaginar por que a estrutura do dicionário é tão estratégica para inventariar o saber experimental. A ciência, como se viu, não procede por dedução, não há verdades primeiras donde decorrem todas as demais, pois a hierarquização do ser é uma quimera do espírito de sistema. De fato, a ciência não passa de um vaivém entre a observação, a reflexão e a experiência, não fazendo mais do que preencher os claros de uma natureza inesgotável, que ora se entrega e ora resiste. Se assim é, que forma mais apropriada para inventariar tal procedimento do que o dicionário, capaz de dar conta, por meio do vocabulário, da riqueza infinita e da variedade irredutível da natureza? Sensível a esta riqueza e variedade, o dicionário exclui as hierarquizações ontológicas e permite, por exemplo, que a descrição das grutas de Arcy não tenha menos dignidade do que a exposição da imensa "cadeia dos seres" (cf. "Animal") que, gradativamente, vai do homem ao vegetal, e mesmo ao mineral. Permite ainda que o saber não possua territórios privilegiados, que o espírito não seja superior à mão e, portanto, as artes liberais não possam ser melhores que as mecânicas (o que deixa Diderot à vontade para falar das particularidades do aço e, como se fosse um cuteleiro de Langres, ensinar o leitor a distinguir o bom aço do mau).

Mas alguém poderá perguntar-se: amarrar o mapeamento do saber à ordem puramente contingente do alfabeto não implica renunciar à ordem do *todo*, sem a qual não existe empreendimento científico ou filosófico? Não, pois o Dicionário é também uma "Enciclopédia", termo que significa "encadeamento de conhecimentos", segundo lembra Diderot. Desse modo, ensina, por outro lado, d'Alembert, enquanto *Dicionário Razoado das Ciências, Artes e Ofícios*, o empreendimento deve conter a descrição dos "princípios gerais" e dos "detalhes mais essenciais" de cada ciência e arte, mas, enquanto Enciclopédia, deve expor "a ordem e o encadeamento dos conhecimentos humanos". Para preencher esta dupla exigência, basta que cada verbete do Dicionário seja remetido

ao mapa enciclopédico do saber, desenhado com toda precisão e detalhe na abertura da obra. Por exemplo:

> ANATOMIA. Ordem Enciclopédica, Entendimento, Razão, Filosofia ou Ciência, Ciência da Natureza, Física Geral, Particular, Zoologia, Anatomia Simples e Comparada.

Esta técnica remissiva é, sem dúvida, o grande segredo da *Encyclopédie*: sua finalidade maior não é apenas, como por vezes se diz, burlar a vigilância do censor, mas sobretudo permitir que o leitor se oriente sobre o lugar que as várias ciências e artes ocupam na árvore do conhecimento.

Entretanto, outra pergunta poderia ser feita: de que modo se pode combater o espírito de sistema — recusar, por exemplo, a identificação da ordem enciclopédica à ordem lógica ou à hierárquica, inscrita no mundo criado por Deus — e, ao mesmo tempo, postular a existência de um encadeamento do saber? A resposta é simples: basta inspirar-se em Bacon e seguir "a ordem metafísica das operações do espírito". Esta, como se sabe, começa pela sensação; os objetos físicos impressionam os sentidos, e tais impressões excitam percepções no entendimento. Ora, o entendimento pode trabalhar com suas percepções de três maneiras distintas, segundo as três faculdades que o constituem. Pode, por meio da memória, simplesmente enumerá-las; pode ainda examiná-las, compará-las e digeri-las pela razão; ou então imitá-las e reproduzi-las por intermédio da imaginação. Assim, no *Prospectus*, Diderot escreve:

> Donde resulta uma distribuição geral do conhecimento humano, que parece bastante bem fundada, em *história*, que diz respeito à *memória*, em *filosofia*, que emana da *razão*, e em *poesia*, que nasce da *imaginação*.

O ponto a partir do qual a árvore cresce e se esgalha — contrafazendo, à sua maneira, a variedade infinita da natureza — é, pois, o homem, sem cuja presença "este espetáculo patético e sublime (...) não é mais que uma cena triste e muda".

O leitor de *Da Interpretação da Natureza e Outros Escritos* talvez possa fazer uso das observações acima para melhor apreciar os textos aqui reunidos. Decerto não encontrará neles a liberdade de imaginação de um *Jacques*, nem os

ousados e até mesmo terríveis paradoxos de outras obras. Verá que ora retomam Bacon, ora Buffon, ora Maupertuis, mas que são importantes e originais não pelo seu conteúdo estrito, e sim porque pertencem a uma rede que é dos mais espantosos feitos da história da filosofia.

(Resenha de: DIDEROT, D. *Da interpretação da natureza.* Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989. Publicado no suplemento Letras, da *Folha de S.Paulo*, em 13 de janeiro de 1990.)

FATOS E QUIMERAS

D'Alembert foi certamente um dos maiores exemplos daquele ideal, próprio da Ilustração, de juntar, numa única figura, o sábio, o filósofo, o homem de letras (só me ocorre outro caso assim acabado, em dosagem diferente: o de Goethe). Considerado um dos mais iminentes matemáticos do século XVIII, d'Alembert foi ainda autor de vários textos fundamentais para a compreensão das Luzes (o mais célebre é o *Discurso Preliminar* da *Encyclopédie*, da qual ele foi um dos diretores). Além disso, embora não se possa dizer que sua prosa seja lépida ou vertiginosa como a de Voltaire, generosa e eloqüente como a de Rousseau, ou ágil e cheia de verve como a de Diderot, os livros que escreveu possuem inegável mérito literário, de resto já reconhecido pelos seus próprios contemporâneos.

Ao percorrer o *Ensaio sobre os Elementos de Filosofia* o leitor brasileiro poderá tirar proveito de todas essas múltiplas facetas. D'Alembert, o sábio, será logo identificado na facilidade do *Ensaio* para manejar os exemplos tomados à geometria (como poderia sê-lo nos capítulos sobre hidrostática e hidráulica, eliminados desta edição devido ao seu caráter demasiadamente técnico); o homem de letras transparece na escrita que corre solta e enxuta, e cujas maiores qualidades são a clareza e a discrição; e afinal, o filósofo — filósofo *ilustrado* — se revela sobretudo na maestria em reduzir a Filosofia aos seus *elementos* e colocá-los ao alcance de *qualquer um*. ("O mérito de fazer noções verdadeiras e simples penetrar com facilidade nos espíritos é bem maior do que se pensa, pois a experiência nos prova o quanto é raro.")

O *Ensaio* apareceu pela primeira vez em 1759, no quarto volume dos *Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie* (não custa lembrar que, nesse ano, fora cassado o privilégio de impressão da *Encyclopédie* e que d'Alembert, menos afeito que Diderot à dureza da militância cultural, se afastara do empreendimento em 1758). Penso que os "elementos" do título podem ser lidos de duas maneiras ligeiramente diferentes e, como se verá, tanto uma quanto outra esclarecem a intenção e o espírito geral da obra.

Em primeiro lugar, *elementos* podem ser *noções rudimentares*, que proporcionam, segundo o autor, uma "exposição sumária" dos princípios e objetos de nossos conhecimentos. Tal característica aproxima o *Ensaio* e o *Discurso Preliminar*, mas, ao mesmo tempo, permite distinguir os dois textos. O *Discurso* se divide em duas partes: na primeira, d'Alembert descreve os diferentes ramos do saber, conforme um esquema emprestado a Bacon; na segunda, traça uma espécie de história intelectual da Europa, que começa no início do Renascimento e vem até o século XVIII. O *Ensaio* reproduz esse plano, invertendo-o: abre-se com um quadro da mesma história, extremamente sumário, mas que permite a caracterização do presente como o "Século da Filosofia", no qual "tudo foi discutido, analisado ou pelo menos debatido"; em seguida, passa ao seu propósito principal, "de fixar e recolher os princípios de nossos conhecimentos certos, de apresentar sob um mesmo ponto de vista as verdades fundamentais, de reduzir os objetos de cada ciência particular para percorrê-los mais à vontade, em pontos principais e muito distintos". Se o *Discurso* se debruça mais no quadro histórico, o *Ensaio* privilegia o momento epistemológico. Conforme o próprio d'Alembert, no texto da *Encyclopédie* só tinha sido possível lançar "uma olhadela rápida e geral" à cadeia do conhecimento; agora, trata-se de observar aquela "distância justa" que permite considerar a árvore do saber sem sacrificar os galhos pelo tronco e vice-versa.

A segunda acepção do termo *elementos* — que também pode ser tomado como *partes de um todo* — permite compreender a concepção de saber com a qual lidam d'Alembert e os enciclopedistas. A natureza, diz o *Ensaio*, é um grande enigma para nós, uma enorme cadeia da qual nosso espírito é incapaz de apreender todos os anéis. Conseqüentemente, é

apenas por força de "tentativas" e "desvios" que conseguimos apreender a cadeia das verdades ou, se recorrermos à metáfora preferida dos enciclopedistas, "que podemos agarrar seus galhos — alguns (...) unidos entre si, formando diferentes ramagens que terminam num mesmo ponto; outros, isolados e como que flutuando, [e que] representam as verdades que não se ligam a nenhum deles". Fosse de outro modo, continua d'Alembert, caso as verdades se exibissem sem nenhuma interrupção, tudo se reduziria a uma verdade única, da qual as outras seriam apenas diferentes traduções e, como conseqüência, não haveria elementos a descrever. Reconhecemos aqui o racionalismo cético das Luzes, que procura se preservar do dogmatismo e do ceticismo mediante a conjugação de dois princípios opostos e complementares: objetividade e relatividade. O primeiro expressa a convicção de que nossas idéias estão assentadas nas próprias coisas, cujo encadeamento obedece a uma unidade rigorosa; o segundo pressupõe o reconhecimento de que a cadeia se furta à finitude de nosso espírito, dando-se a ler de modo descontínuo e fragmentário.

O mais importante corolário dessa concepção de saber é a sua definição de *princípio*. De fato, conforme o *Ensaio*, toda ciência possui dois tipos de verdade: as que se encontram no ponto da cadeia em que muitos galhos se reúnem, quer dizer, as que são resultado de muitas outras verdades; e as que constituem o início de cada parte da cadeia, ou seja, os verdadeiros princípios. Estes últimos não são axiomas, verdades primeiras a partir das quais as demais podem ser deduzidas, segundo o modelo de conhecimento próprio do século XVII. D'Alembert assim os define:

> Fatos simples e reconhecidos, que não pressupõem nenhum outro e que, conseqüentemente, não se podem nem explicar, nem contestar. Em Física, os fenômenos quotidianos que a observação desvenda a todos os olhos; em Geometria, as propriedades sensíveis da extensão; em Mecânica, a impenetrabilidade dos corpos, origem de sua ação mútua; em Metafísica, o resultado de nossas sensações; em Moral, as primeiras afecções, comuns a todos os homens.

E conclui, fazendo mira em seu principal adversário, a metafísica tradicional:

A Filosofia não está destinada a perder-se nas propriedades gerais do ser e da substância, em perguntas inúteis sobre noções abstratas, em divisões arbitrárias e nomenclaturas eternas: ela é a ciência dos fatos ou a das quimeras.

A esta definição geral, segue-se a descrição dos vários ramos da Filosofia. Em primeiro lugar, a Lógica, "seu frontispício e sua entrada"; em seguida, a Metafísica, cujo principal objeto é "a geração de nossas idéias", mas que também se ocupa da operação por meio da qual o espírito passa das sensações aos objetos exteriores e ainda das provas da existência de Deus (a exemplo do deísta Voltaire, aqui d'Alembert pretende acertar na fração ateísta das Luzes); e afinal, a Moral, estudo daquilo que devemos a nossos semelhantes. A estes objetos o *Ensaio* acrescenta ainda outros dois: os fatos históricos e os princípios do gosto.

Conforme procedera um célebre editor de d'Alembert, a Editora da Unicamp publica, entremeados ao *Ensaio*, os *Esclarecimentos sobre Diferentes Pontos nos Elementos de Filosofia*, escritos alguns anos depois, em resposta às observações de Frederico II. Essas páginas, que retomam e examinam melhor o texto principal, permitirão que o leitor entreveja as marcas de outro ideal da Ilustração, que às vezes deu os melhores resultados: o diálogo esclarecido entre o filósofo e o rei.

(Resenha de: D'ALEMBERT, J. *Elementos de filosofia*. Trad. Beatriz Sidou. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994. Publicado no Jornal de Resenhas, n.1, *Folha de S.Paulo*, em 4 de abril de 1995.)

O NEWTON DA HISTÓRIA

As *Considerações sobre as Causas da Grandeza dos Romanos e de sua Decadência* foram publicadas em 1734, a meio caminho entre os livros que celebrizaram Montesquieu: as *Cartas Persas* (1721) e *O Espírito das Leis* (1748). Ao atentar para esta sucessão de obras-primas, tão heterogêneas entre si, o leitor talvez possa perguntar-se: existiria entre elas algo de comum?

A pergunta não é descabida, pois, além de muito diferentes uns dos outros, os textos acima, cada um à sua maneira, parecem recusar até mesmo os contornos precisos de um gênero determinado. Já se observou que *O Espírito das Leis* hesita entre a filosofia do direito e o panfleto anti-absolutista, entre a sociologia e a legislação ideal, enquanto as *Cartas* oscilam entre o ensaio e a ficção; e, se é verdade que as *Considerações* pertencem claramente à historiografia, não é menos verdade que alguns se queixaram de seu suposto inacabamento, como é o caso de Voltaire, que as julgava menos um livro que "uma engenhosa tábua de matérias".

De qualquer modo, ainda que se desconsidere o caráter híbrido ou incompleto dessas obras, que relação poderia existir entre um romance epistolar, um livro de direito e uma obra de historiografia? Sem pretender ceder ao engano retrospectivo do próprio Montesquieu — que certa vez declarou ter trabalhado a vida inteira em *O Espírito das Leis* —, não é difícil refazer a continuidade que existe entre as três obras.

As *Cartas Persas* consagraram definitivamente um tipo literário e um procedimento heurístico. O tipo é o do viajante — aqui, senhor persa, em outra parte, filósofo chinês, sábio otomano ou selvagem americano — que chega à Europa vindo de terras distantes. O procedimento é interrogar os hábitos

europeus por meio desse forasteiro "inocente". É assim que, nas *Cartas*, o olhar do persa — do *outro* — relativiza a cultura européia e, ato contínuo, obriga o europeu a reconhecer as demais culturas, igualmente relativas, mas com todo direito ao seu modo de ser. Segundo uma expressão de Starobinski, a boa notícia que as *Cartas* trouxeram foi a da "facticidade universal", quer dizer: os homens são produtos de diferentes climas, educações, religiões, governos etc.

Frente à multiplicidade da história, o século XVII definiu, como se sabe, dois tipos de postura. O ceticismo fazia dessa multiplicidade uma prova do caráter absurdo e irracional da vida humana, enquanto o cristianismo a explicava a partir dos secretos e tortuosos desígnios da Providência divina. Depois de um longo e paciente trabalho, Montesquieu formulou um novo método para orientar-se em meio a essa inesgotável variedade.

Antes de mais nada, reconheceu que as coisas humanas não possuem a estabilidade e regularidade da natureza, pois os homens, além de sujeitos ao erro, são dotados da capacidade de burlar tanto as leis naturais quanto aquelas que eles mesmos se prescrevem. O que não quer dizer que, ao formulá-las, sejam conduzidos unicamente pela sua fantasia.

> A lei, em geral, é a razão humana, enquanto governa todos os povos da terra; e as leis políticas e civis de cada nação devem ser apenas os casos particulares onde se aplica essa razão.

Assim, se soubermos interrogar as leis, veremos que elas expressam uma intenção ou, se quisermos, um *espírito*, "que consiste nas diversas relações que [...] podem ter com diversas coisas". Por isso as leis humanas não são absolutas, mas, por definição, *relativas*, sujeitas ao tempo e ao espaço, ao conjunto de condições de uma sociedade. Para compreendê-las, é preciso submetê-las à rede de relações que lhes dá sentido: à natureza e ao princípio do governo; às condições físicas do país, ao clima, à qualidade, situação e grandeza do solo; ao gênero de vida dos povos; ao grau de liberdade que pode tolerar a constituição; à religião e ao número dos habitantes, às suas inclinações, às suas riquezas, ao seu comércio, a seus costumes e maneiras etc.

Dentre todos esses fatores, os mais importantes, aqueles que prevalecem sobre os demais e devem ser especialmente considerados pelo legislador, são a natureza e o princípio de cada governo. Como se sabe, Montesquieu distingue três espécies de governo: o republicano, o monárquico e o despótico. Faz parte da natureza do governo republicano que o povo, ou parte dele, tenha o poder soberano; é próprio do monárquico que apenas um governe, mas mediante leis fixas e estabelecidas; e é da natureza do governo despótico que um só, sem lei nem regra, arraste tudo por sua vontade e caprichos.

Se a natureza de um governo é aquilo que o faz ser o que é, seu princípio é aquilo que o faz agir. Em cada caso, esse princípio é uma paixão humana específica: o *medo* é a mola que faz mover o despotismo, a *honra*, a monarquia, e a *virtude*, a república (contanto que a virtude seja definida em termos *políticos*, como "amor da pátria e da igualdade"). É por isso, insiste Montesquieu, que as leis de um país raramente convêm a outro. É por isso ainda que não adianta introduzir numa monarquia um republicano virtuoso ou, numa república, o bom súdito de um monarca; este teria demasiado zelo por seu próprio interesse, ao passo que o outro pareceria rigorista em excesso.

De posse desse método que permite um conhecimento concreto de formações sociais concretas, o autor de *O Espírito das Leis* está para a ciência da história como Newton está para a física no século XVIII. Ao contrário de Bossuet, Montesquieu não se pronuncia sobre o começo ou o fim da história. Mais: divergindo até mesmo da nascente concepção ilustrada de história, desqualifica qualquer ponto de vista universal como princípio de explicação. O que lhe interessa não é uma suposta totalidade, governada por Deus ou pela Razão, mas as múltiplas sociedades, cada uma irredutível à outra.

Neste sentido, *Grandeza e Decadência dos Romanos* pode ser visto como uma espécie de capítulo antecipado da grande obra de 1748. Se o Providencialismo cristão via na ascensão e queda do Império Romano os desígnios secretos de Deus — por exemplo, a preparação do universalismo da Igreja — Montesquieu explica a história de Roma pela "natureza das

coisas", quer dizer, por meio de leis que lhe são sempre imanentes. Todo Estado possui um objetivo geral, que é o de conservar-se e, ainda, um objetivo que lhe é próprio. Se o de Esparta, por exemplo, era a guerra, e o de Marseille, o comércio, o objetivo particular de Roma era o *engrandecimento*. De conquista em conquista, Roma aumentou, assim, seu território e mergulhou no luxo, o que destruiu sua moral cívica e levou ao aparecimento do poder centralizador e autoritário. Como já se disse, a história de Roma mostra exemplarmente de que modo uma república degenera e torna-se Estado despótico, e de que modo esse Estado excede suas próprias forças e acaba se arruinando.

Além de contestar que a história humana seja governada por uma sabedoria transcendente, Montesquieu relativiza enormemente o papel nela exercido pelos monarcas. É famosa a tirada das *Considerações*:

> Se César e Pompeu houvessem pensado como Catão, outros pensariam como Pompeu e César, e a República, fadada a perecer, seria arrastada ao precipício por outras mãos.

Segundo uma fórmula de grande simplicidade usada por Starobinski, se aos olhos do absolutismo religioso os grandes homens eram instrumentos da Providência, para o "absolutismo determinista" de Montesquieu eles não passam de intermediários de uma necessidade imanente.

As edições brasileiras merecem alguns reparos.

Cuidadosa a tradução da Paumape, embora o leitor sinta falta de um mínimo de notas eruditas que pudessem tornar menos árdua a leitura desse livro difícil que são as *Considerações*.

As maiores reservas ficam para a edição da UnB, da qual se esperava um esforço mínimo de revisão e atualização. Não li a tradução por inteiro, mas um exame por amostragens revela que é muitas vezes imprecisa — se não nos conceitos, ao menos nas expressões (salvo engano, foi feita em meados dos anos de 1960, e vai ver que aqueles não eram tempos de "zelo filológico", para usar a expressão de um exímio tradutor...). Além disso, baseia-se na edição francesa da Garnier Frères (1961), reproduzindo até mesmo a datada introdução de Gonzague Truc. Datadíssima, aliás, como bem mostra a

bibliografia sobre Montesquieu, cujo título mais recente é de 1940, não incluindo, portanto — para ficar nos exemplos mais à mão — os estudos de Groethuysen, Althusser e Starobinski.

(Resenha de: MONTESQUIEU, C. S. *O espírito das leis*. Trad. Fernando Henrique Cardoso e Leôncio Martins Rodrigues. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996. MONTESQUIEU, C. S. *Grandeza e decadência dos romanos*. Trad. Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1996. Publicado no Jornal de Resenhas, n.9, *Folha de S.Paulo*, em 4 de dezembro de 1995.)

O ÚLTIMO MANIFESTO DAS LUZES

Em 1770, o Marquês de Condorcet, que Michelet considerou "o último dos filósofos", tomou o rumo de Ferney em companhia de d'Alembert; a exemplo do que fazia há mais de dez anos toda a Europa esclarecida, ambos seguiam ao encontro de Voltaire. No castelo do Patriarca, durante duas semanas, juntaram-se assim diferentes gerações da filosofia ou, se quisermos, um século inteiro de Luzes. Uma simetria quase perfeita sugere com rara felicidade o que há de contínuo nas obras dos três filósofos: em 1694 nasceu o autor de *O Século de Luís XIV* e do *Ensaio sobre os Costumes*; em 1750 d'Alembert redigiu o *Discurso Preliminar* da *Encyclopédie;* e em 1794 morreu Condorcet, pouco depois de escrever o *Esboço de um Quadro Histórico dos Progressos do Espírito Humano*, que muitos consideram o manifesto tardio das Luzes.

No ponto de partida do *Esboço* está uma certeza do empirismo inglês: o espírito humano é indefinidamente perfectível. Mas, assim como Locke e Condillac trataram do desenvolvimento das faculdades humanas de um ponto de vista metafísico, Condorcet se decide a mostrar, "pelo raciocínio e pelos fatos", que essa perfectibilidade pode ser atestada mediante o progresso histórico das ciências e das idéias morais, e só chegará a seu termo com o fim do próprio globo terrestre. Pelo raciocínio: os quadros das três primeiras etapas da história do espírito são conjecturais, traçados principalmente mediante a observação do desenvolvimento de nossas faculdades. Pelos fatos: da quarta à nona época, quer dizer, do momento em que os gregos conhecem a escrita alfabética até a formação da República francesa, o quadro se torna "verdadeiramente histórico", bastando que o filósofo junte os fatos, ponha-os em ordem e mostre as verdades que nascem de seu encadeamento. Pelo raciocínio novamente: uma vez esboçado o quadro histórico, no décimo período Condorcet se atreve a fazer um apanhado dos progressos futuros do espírito e, deste modo, para muitos, acaba cedendo à tentação da utopia. De qualquer maneira, como se verá adiante, a última parte do *Esboço* não é uma excrescência, como pensam os críticos de Condorcet, mas o rigoroso desdobramento de tudo aquilo que a precede.

É preciso acrescentar ainda que, apesar do marco representado pela Revolução Francesa, Condorcet privilegia, como Voltaire, os aperfeiçoamentos científicos, técnicos e morais da humanidade (ao contrário de Montesquieu, por exemplo, que enfatiza o político e coloca o Estado no centro de sua concepção da história). Daí a importância que o *Esboço* atribui, por exemplo, à invenção da imprensa; daí a primazia de Descartes, autor de uma abrangente *mathesis universalis*, sobre Bacon, mais filósofo que cientista segundo o ponto de vista de Condorcet, ou sobre Galileu, mais cientista que filósofo; daí ainda o fato de que Jean-Jacques Rousseau, o teórico da igualdade natural, seja posto, ao lado de Newton e de Locke, entre os maiores gênios da nona época. Não é de surpreender, assim, que o fio condutor da história seja para Condorcet o combate entre a razão e o erro, entre as luzes e a superstição; e seu desenlace, o triunfo da verdade e da felicidade, consagrando a autonomia da razão frente a qualquer autoridade.

Como muito bem observou A. Koyré, tal filosofia da história tende a desqualificar a tradição e, ao contrário das concepções românticas, acaba sendo "uma insurreição contra o passado em proveito do futuro" (o que explica a importância da última parte do *Esboço* e ainda o estreito vínculo existente entre a Revolução, o livro e o destino pessoal de seu autor). Obviamente a "insurreição" não se produziu da noite para o dia, mas amadureceu aos poucos, durante todo o século XVIII. Imediatamente antes de Condorcet, essa filosofia já aparecera, com variações consideráveis, na obra de Turgot, no *Discurso Preliminar* ou em vários verbetes da *Encyclopédie*. Mas, para Ernst Cassirer, devemos a Voltaire sua primeira formulação e ainda a explícita tematização das condições de possibilidade da própria História.

Antes de mais nada, pensava Voltaire, para que a História seja possível, é preciso torná-la um saber análogo à ciência física de Newton, reduzindo os fatos às leis (a primazia da física sobre as demais formas de saber é um dos grandes temas do *Esboço*). Ora, essas leis nada têm a ver com os desígnios de uma transcendência divina, como sustentava Bossuet no *Discurso sobre a História Universal*. Assim como a física foi liberada da teologia e das ilusões finalistas por meio do conhecimento das leis mecânicas da natureza, a história o será por intermédio da psicologia, quer dizer, do conhecimento da natureza humana, cujo desdobramento é o objeto sobre o qual deve se debruçar o historiador.

Nesta última afirmação transparece a outra idéia que torna possível a História. Segundo ela, a natureza humana constitui o ponto fixo que o historiador persegue por entre a multiplicidade dos eventos, mas não é um objeto dado de antemão, e sim algo que se revela progressivamente, dissimulando-se a princípio por detrás dos usos e costumes, vergando-se sob o peso dos preconceitos, de acordo com a interpretação de Cassirer.

Por sua vez, para que esta concepção geral de natureza humana se tornasse possível foi preciso, conforme outro estudioso, que ao ideal platônico-cristão de *vita contemplativa* se substituísse o ideal de *vita activa* cujo triunfo se completa com a Ilustração. Como se sabe, tanto a perfeição do sábio platônico quanto a do cristão dependem de uma ascese (para as Idéias, para Deus) que é, por definição, individual e extratemporal. Ao contestar o primado da contemplação, as Luzes exprimem um ideal de felicidade terrena cuja realização supõe um empreendimento coletivo e, desse modo, substituem a idéia de corrupção da natureza humana, que precisa de Deus para se salvar ou chegar à perfeição, pela idéia de perfectibilidade, de aperfeiçoamento progressivo, que deixa o homem entregue a si mesmo. Locke deu a este movimento a sua "metafísica". Segundo ele, como se sabe, o espírito humano é uma *tábula rasa*, cujas idéias mais complexas dependem de sensações simples, nenhum limite podendo ser posto, *a priori*, à combinação de novas idéias (o que não quer dizer, de modo algum, que o espírito possa tudo conhecer).

É verdade que já não nos deixamos convencer pelo otimismo desta filosofia, que tanto ela quanto o livro de Condorcet estão sujeitos a restrições de várias ordens. Por exemplo: quando apareceu o *Esboço*, começavam a tomar fôlego as grandes formulações do idealismo alemão, que deixariam para trás a sua linearidade meio simplificadora. Ou ainda, para piorar: quarenta e poucos anos antes da redação do último manifesto das Luzes, Rousseau já começara a elaborar seu próprio pensamento por meio de uma crítica da concepção ilustrada de história. E afinal, para piorar ainda mais, é possível argumentar contra o *Esboço* invocando as trágicas circunstâncias que estão por trás de seu aparecimento — ele foi escrito na clandestinidade, quando sobre a cabeça de seu autor pesava uma ordem de prisão decretada pelos Convencionais. Enquanto Condorcet, do fundo de seu esconderijo, glorificava teimosamente a Razão e a Revolução, lá fora, numa das nações mais esclarecidas da Europa, corriam soltas as paixões mais repugnantes, que acabariam por levá-lo à morte meses depois, em condições para sempre obscuras. Poderia haver, dizem seus adversários, desmentido mais cruel ao sublime otimismo do último dos filósofos?

Apesar de tudo, porém, ninguém ousaria contestar a importância e grandeza tanto do *Esboço* quanto da filosofia que representa. Esta última, como se viu, tornou possível a invenção da História ou, mais precisamente, da filosofia da história — o que quer dizer que a ela devemos a possibilidade de pensar os acontecimentos como o fazemos hoje, enquanto devir que possui um sentido imanente. Quanto ao *Esboço*, ninguém lhe tira o privilégio de ter sido a mais límpida expressão desta filosofia.

(Resenha de: CONDORCET, M. J. A. *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Apresentação de Maria das Graças de Souza do Nascimento. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994. Publicado com o título "Último manifesto das Luzes chega ao país", no suplemento Cultura, de *O Estado de S. Paulo*, em 25 de julho de 1994.)

AS VINTE BOCAS DA SENSAÇÃO

A *Carta sobre os Surdos-Mudos* é hoje considerada uma pequena obra-prima, que interessa não apenas aos leitores de Diderot, mas também àqueles que lidam com poesia e estética. Para os primeiros representa, no dizer de Georges May, um dos pilares do portal que dá acesso à obra do filósofo; para os outros contém uma reflexão sobre a natureza da poesia, sobre aquilo que a distingue e a aproxima das outras formas de arte.

Curiosamente, entretanto, a posteridade acabou negligenciando este livro luminoso: publicado pela primeira vez em 1751, ele permaneceu confinado às edições das obras completas ou escolhidas de Diderot, só sendo reeditado separadamente em 1965, graças a Paul Hugo Meyer.

Arriscaram-se várias explicações para essa trajetória editorial. Uma delas sugere que o "esquecimento" se deveria a uma razão muito simples: a *Carta* não teria o encanto subversivo da maioria dos escritos de Diderot. É claro que uma coisa não explica a outra, mas não se pode negar que, ao redigir este livro, o filósofo evitou as ousadas fórmulas da *Carta sobre os Cegos*, que lhe valera a prisão alguns meses antes. O momento não era oportuno para provocar os adversários, pois precisamente naquele ano deveria aparecer o primeiro volume da *Encyclopédie*, que Diderot queria preservar a qualquer custo. Não é de espantar, portanto, que, na *Carta*, o espírito polêmico de Diderot tenha se limitado a maltratar, às vezes injustamente, o escritor e acadêmico Charles Batteux, com quem discute alguns tópicos de estética e o problema retórico da inversão.

Uma segunda explicação sustenta que a obra andou meio esquecida devido aos seus defeitos, no caso ao hibridismo que apareceria no descompasso entre a forma da carta e o tom do diálogo esboçado. Também aqui uma coisa não explica a outra. Aliás, segundo o próprio Diderot, as duas tampouco se excluem: ao justificar as reiteradas digressões do texto, ao lembrar o caráter maleável do gênero epistolar, Diderot se refere a este como um lugar apropriado para se "conversar livremente". Por isso, G. May pôde afirmar que, se para Rousseau a carta é uma "efusão", para Diderot ela é precisamente uma "conversação".

Outra explicação afirma que, embora situada entre a *Carta sobre os Cegos* e os *Pensamentos sobre a Interpretação da Natureza*, a *Carta sobre os Surdos* não seria um elo significativo na trajetória que levou Diderot do ceticismo deísta de sua juventude para o materialismo ateu da maturidade e, por isso, interessaria secundariamente aos estudiosos do seu pensamento. Entretanto, conforme Norman Rudich, a questão filosófica central da *Carta* é precisamente resolver em termos materialistas o problema da unidade do espírito. Como se sabe, o cartesianismo tratara a questão postulando a existência de duas substâncias, a extensa, que é múltipla e divisível, e a pensante, que é una e indivisível. Em contrapartida, os materialistas contestam esse dualismo; afirmam que nossas idéias mais abstratas dependem da sensação, que a matéria pensa etc. Não podem, porém, deixar de responder uma pergunta: de que modo, a partir da multiplicidade dos dados da percepção, pode-se explicar a unidade do espírito? A *Carta* pretende resolver o paradoxo ao retomar uma teoria da relação entre o espírito e a língua que, como se verá, desemboca numa concepção bastante original da poesia. Por intermédio da sensação, argumenta Diderot, nossa alma percebe várias idéias simultaneamente e tais idéias são representadas sucessivamente pelo discurso. Se a sensação pudesse comandar vinte bocas ao mesmo tempo, as múltiplas idéias percebidas de modo instantâneo seriam igualmente expressas ao mesmo tempo. Na falta dessas bocas, o que se fez foi o seguinte: vincularam-se várias idéias a uma só expressão.

Como se vê, portanto, tampouco é convincente aquela última explicação, pois a *Carta sobre os Surdos* não representa um parênteses na cadeia de textos materialistas que desembocará anos mais tarde no *Sonho de d'Alembert*. Na verdade,

qualquer que tenha sido a razão pela qual se subestimou a *Carta*, deve ter tido a sua importância um detalhe para o qual o leitor fica desde já prevenido: este livro não é dos mais fáceis de se ler.

De fato, mais do que em qualquer outra parte, aqui Diderot é tortuoso, labiríntico, e parece se comprazer em amontoar as questões diante de nós. A da inversão, que logo se revela apenas um pretexto, é a primeira a ser tratada; entretanto, para bem colocá-la, é preciso passar pelo problema da origem das línguas que, por sua vez, leva ao terceiro tema, o dos surdos-mudos (isto é: daqueles que são desprovidos de língua). Segundo se observou, enriquecidas por esta última, as duas primeiras idéias levam a uma quarta, a da unidade do espírito, que é fundamento das anteriores e serve de transição entre o momento epistemológico e o momento estético da *Carta*, onde uma última questão será discutida: o que é a poesia, seu parentesco, sua diferença com as outras artes.

Assim, Diderot "esvoaça" sobre uma porção de objetos, como ele próprio diz. Aparentemente, a *Carta* renuncia a qualquer princípio de composição e confirma a tradicional imagem de que Diderot seria um filósofo rascunheiro, incapaz de dar uma forma definitiva aos seus pensamentos. Porém, a sabedoria da composição é revelada justamente pela aparente falta de unidade pois, segundo Jacques Chouillet, Diderot reproduz, no plano do estilo, o tumulto da alma ocupada por uma porção de idéias que, como se viu, é o tema central do livro.

Das idéias que ocupam a *Carta*, a mais original é, sem dúvida, a de poesia. Segundo Diderot, o que define o "espírito" da poesia é justamente o poder de vincular várias idéias a uma mesma expressão, isto é, de transformar o discurso sucessivo em linguagem simultânea (em *hieróglifo* ou *emblema*, como diz a *Carta*). Quanto mais próxima dessa unidade original, mais poética e enérgica a expressão. Conforme observou Chouillet, de tal concepção decorrem várias conseqüências, algumas até paradoxais. A primeira diz respeito à relação de proporção inversa entre a energia da linguagem e a quantidade de discurso: menos discurso, mais energia. Se assim é, pode-se supor ainda que o discurso mais enérgico e poético seria aquele que se reduzisse a uma palavra,

a um gesto ou mesmo ao silêncio total e, para mostrá-lo, Diderot recorre a algumas cenas de Shakespeare e Corneille. A última conseqüência é que a beleza da linguagem depende do seu grau de energia, donde resultam uma poética e uma dramaturgia que o filósofo explicitará alguns anos depois.

Essas páginas ficaram meio esquecidas, mas têm um enorme significado na história do pensamento estético. Como bem notam os estudiosos, elas aperfeiçoaram um ponto de vista bem próprio do século XVIII, herdado de Shaftesbury e Du Bos, entre outros: segundo esse ponto de vista, a poesia foi definitivamente subtraída do domínio da retórica e passou a ser pensada de uma perspectiva estética. Além disso, a *Carta* ensinou uma outra coisa ao conservador Batteux: o parentesco entre as artes não deve ser postulado dedutivamente, a partir de uma prévia definição do Belo, mas de modo indutivo, começando por um inventário dos hieróglifos que distinguem cada uma das artes. Por este lado, o livro de Diderot antecipou o célebre *Laocoonte*, quer Lessing o tenha lido ou não.

(Resenha de: DIDEROT, D. *Carta sobre os surdos-mudos*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 1993. Publicado no suplemento Mais!, *Folha de S.Paulo*, em 10 de abril de 1994.)

A GENEALOGIA DA DESIGUALDADE

O restabelecimento das ciências e das artes contribuiu para depurar ou para corromper os costumes? Ao propor esta questão como tema de seu concurso em 1750, a Academia de Dijon convidava os aspirantes ao prêmio a repisar um lugar-comum: a crítica da Idade Média, o elogio da cultura moderna. E, com efeito, não estava chegando à sua metade um século que se pretendia herdeiro da Renascença e das revoluções científicas do século XVII, que gostava de se proclamar a idade das luzes, da razão, do saber?

Um dos candidatos, que ainda se tornaria célebre por apostar no paradoxo contra o preconceito, preferiu tomar um rumo inesperado. Antes de mais nada, fez um diagnóstico sombrio dos costumes do tempo. Antigamente, dizia, os costumes eram rústicos, mas os homens não tinham dificuldade em compreender-se reciprocamente, pois a diferença dos procedimentos anunciava a dos caracteres; hoje, em toda parte existe uma enganosa uniformidade, todos parecem saídos da mesma fôrma e, por isso, ninguém se atreve a parecer aquilo que é. Ora, tal depravação, que está na origem de um cortejo infindável de vícios, se deve justamente ao aperfeiçoamento das ciências e artes, e não é de modo algum particular aos dias que correm. Quem interrogar as histórias do Egito, da Grécia ou de Roma, topará com a mesma coisa: o desaparecimento da virtude à medida que a luz do saber vai se elevando no horizonte.

A obra, intitulada *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, arrebatou o prêmio, e seu autor, o desconhecido músico Jean-Jacques Rousseau, teve de passar os anos seguintes se explicando sobre a retomada de um velho tema: a oposição entre ciência e virtude.

Na abertura do texto, Rousseau adverte os juízes da Academia: "Não é a ciência que maltrato, é a virtude que defendo." A tirada não é meramente retórica e sugere que o leitor do *Discurso* não está lidando com uma oposição absoluta. De fato, antes de mais nada é preciso insistir que a ciência não é condenada em bloco, de um ponto de vista essencialista, mas enquanto "conhecimento vão", ciência puramente teórica; a esta "metafísica" Rousseau opõe, no dizer de um estudioso, a "sabedoria socrática", o conhecimento de nós mesmos, de nossa própria ignorância, de nossos deveres. Numa palavra, o primado da ciência moral. Por outro lado, quanto ao conceito de virtude, o primeiro *Discurso* retoma Montesquieu e a concebe como o princípio da democracia. Trata-se, portanto, da virtude cívica, inseparável da igualdade: ela pressupõe uma sociedade livre que, por sua vez, a pressupõe. A mitologia de Rousseau fala por si mesma: as personagens que melhor encarnam a virtude são Sócrates, o cidadão-filósofo, Fabricius e Catão.

As controvérsias provocadas pelo primeiro *Discurso* permitiram que Rousseau explicitasse melhor o seu pensamento, mas a ocasião decisiva só se apresentou em 1754, noutro concurso da Academia de Dijon, que agora perguntava: *Qual é a origem da desigualdade entre os homens e se ela é autorizada pela lei natural?* O desdobramento da filosofia de Rousseau incluía fatalmente a questão, tanto assim que, na querela das ciências e artes, respondendo a Estanislau, rei da Polônia, ele afirmara que a desigualdade era a fonte primeira de todos os vícios. Pois bem, chegara o momento de *demonstrá-lo*, chegara o momento de determinar a genealogia da própria desigualdade: assim nasceu o *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*.

Entretanto, para determinar a origem da desigualdade é preciso pensar a *igualdade original*, é preciso investigar em que consiste o estado de natureza.

A filosofia política moderna concebera tal estado de dois modos distintos: como estado de paz e assistência recíproca ou como guerra generalizada entre os homens. Rousseau contesta ambas as hipóteses, denunciando-as como projeções sobre o homem natural de traços que pertencem ao homem civil. A primeira supõe que o homem seja naturalmente sociável e racional, quando na verdade sociabilidade

e racionalidade são aquisições tardias da espécie; a segunda lhe atribui uma porção de paixões decorrentes de um sentimento que só adquire e desenvolve em sociedade, o amor-próprio. Em contrapartida, o homem natural de Rousseau vive só e disperso na abundância da natureza, sem manter nenhuma relação duradoura com seus semelhantes; como qualquer animal, é uma máquina engenhosa dotada unicamente de sentidos; e, por fim, ignora as paixões postiças que nos atormentam, só conhecendo dois sentimentos: o amor de si mesmo, que o leva a zelar pela própria sobrevivência, e a piedade natural, que o faz comover-se com o sofrimento de seu semelhante. Aquilo que o distingue dos outros animais é uma pura virtualidade: sua capacidade de aperfeiçoar-se, que permanece adormecida enquanto circunstâncias ocasionais não a estimulam, determinando a passagem da natureza para a história.

Essa concepção do estado de natureza compõe a imagem de um equilíbrio perfeito, de uma felicidade perdida. É a única capaz de garantir a cada homem uma completa independência em relação aos demais e de fazer com que todos sejam radicalmente iguais entre si. Torna o estado de natureza algo que está para aquém da história; mais do que isso: torna-o uma espécie de *outro* em relação a ela. Uma vez postulada tal concepção, a origem da desigualdade e a origem da história passam a ser uma coisa só. A segunda parte do *Discurso* se ocupará, assim, da história hipotética da humanidade, que não é senão a do progresso da desigualdade — das hordas primitivas ao despotismo moderno, incluindo o surgimento da propriedade e do contrato iníquo que a legitima.

Entretanto, como no caso do par ciência-virtude, a oposição natureza-história não deve ser tomada absolutamente. É bem verdade que Rousseau não recua diante das fórmulas drásticas e polêmicas, e para prová-lo bastaria citar a famosa tirada: "O homem que medita é um animal depravado." Mas não é verdade que pretenda voltar à natureza, que queira despertar no leitor a "vontade de andar de quatro patas", como diz o malicioso Voltaire. Tanto é que algumas páginas do segundo *Discurso* já antecipam o *Contrato Social*, cujo paradoxo deve ser assim formulado: como se pode associar os homens mantendo-os ao mesmo tempo livres e iguais, conforme ordena a natureza? Para Rousseau, portanto, a natureza não é apenas

uma imagem elegíaca que serve para amaldiçoar a história. Conforme alguns, é uma idéia reguladora mais fundamental que a cidade antiga do primeiro *Discurso*: a partir dela as sociedades existentes são radicalmente recusadas e é possível pensar em outra forma de sociabilidade.

(Resenha de: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, precedido de *Discurso sobre as ciências e as artes*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Publicado com o título "Decadência da virtude começa com a história", no suplemento Mais!, *Folha de S.Paulo*, em 2 de novembro de 1993.)

SUJEIÇÃO E LIBERDADE

"O homem nasceu livre e está a ferros em toda parte." Talvez o leitor conheça esta frase lapidar, com a qual Rousseau abre *O Contrato Social* (1762). Ela ficou definitivamente associada ao livro, mas resume com notável simplicidade outro escrito político do autor, o *Discurso sobre a Origem da Desigualdade* (1755).

No *Discurso*, com efeito, Rousseau nos mostra que os homens são livres e iguais segundo a natureza, e que a história os precipita na servidão e desigualdade. Para tanto, sustenta sobre o estado de natureza uma concepção completamente distinta daquelas que vigoravam na filosofia política do tempo. Esse estado, diz Rousseau, não comporta as idéias de benevolência e de assistência mútua entre os homens — como queria Locke, por exemplo — e nem a de guerra generalizada — como pretendia Hobbes. As duas hipóteses são absurdas porque projetam no homem natural alguns traços que só adquire tardiamente, quando entra no estado civil: no primeiro caso, a sociabilidade e a razão, no segundo, o amor-próprio e todas as paixões que decorrem desse sentimento. Para Rousseau, as principais características do homem natural são as seguintes: 1- é solitário e vive disperso na abundância da natureza, sem qualquer vínculo estável com os demais homens; 2- como todo animal, é uma engenhosa máquina, dotada unicamente de sentidos a fim de recompor-se; 3- experimenta apenas duas paixões: o amor de si mesmo, que o leva a zelar pela própria sobrevivência, e a piedade natural, que o faz comover-se com o sofrimento de seu semelhante. Aquilo que o distingue dos outros animais — sua capacidade de aperfeiçoamento — é ainda puramente virtual, e só virá a desenvolver-se por força de circunstâncias fortuitas, que arrancam o homem da natureza e o abandonam à história.

Esta concepção não é produto da imaginação poética de Rousseau, mas algo rigorosamente construído a fim de atribuir ao estado de natureza dois traços inseparáveis: a liberdade e a igualdade. Se assim é, a desigualdade já não pode ter uma origem natural, mas apenas *histórica*. É do que trata a segunda parte do *Discurso*, que pinta a história da humanidade como história do progresso da desigualdade e da servidão — desde as hordas primitivas até o despotismo moderno. Numa palavra: a natureza fez livre o homem, a história o tornou escravo.

Não adianta, porém, pôr-se a lamentar a queda. Contrariamente ao que lhe imputam os adversários mal-intencionados, Rousseau sabe muito bem que não há volta possível, que a natureza humana não regride. Além disso, visto que a desigualdade é histórica, resta pensar se não é possível outra forma de sociabilidade, estranha à servidão. Já não se trata mais de estudar as condições do pacto histórico que consagra a dominação do rico sobre o pobre, e que é descrito nas páginas do *Discurso*. Trata-se agora — é o que faz o *Contrato* — de buscar o *fundamento* e a *legitimidade* do pacto social.

Rousseau gosta de insistir no caráter paradoxal da empreitada. No verbete "Economia política", escrito para a *Encyclopédie* alguns anos antes do *Contrato*, em 1755, o filósofo já se perguntava:

> Por que arte inconcebível se pode achar o meio de sujeitar os homens para torná-los livres? (...) acorrentar sua vontade mediante seu próprio consentimento? (...) Como se pode fazer que obedeçam e ninguém ordene, que sirvam e não tenham amo?

E respondia: tais "prodígios" só são possíveis por força da *lei*, que restabelece, na ordem do direito, a igualdade que reinava no estado de natureza. Para bem compreender essa idéia, é preciso ler atentamente o sexto capítulo do primeiro livro do *Contrato*, que expõe a concepção rousseauniana de pacto social.

A filosofia política do tempo concebia o contrato sob o modelo do pacto entre governantes e governados. Quer dizer: os homens decidem renunciar à liberdade natural em troca de segurança, e assim atribuem autoridade política a

um indivíduo (ou assembléia), que passa a governar em nome do bem público. A principal objeção de Rousseau a essa concepção é a seguinte: antes de considerar o ato pelo qual um povo elege quem vai governá-lo, é preciso examinar algo necessariamente anterior, o verdadeiro fundamento do corpo político: "O ato pelo qual um povo é um povo." Portanto, para Rousseau, o pacto social é o ato que constitui a sociedade, e não aquele que atribui o poder aos governantes.

É bem verdade que o contrato é motivado pelo interesse de cada homem, que por meio dele busca sua própria segurança. Mas nem toda medida de segurança gera legitimidade e justiça; para que assim seja, é preciso que os indivíduos permaneçam livres e iguais. Ora, segurança, liberdade e igualdade só são possíveis mediante o célebre paradoxo do *Contrato*, o ato que Rousseau designa como *alienação*. Cada qual, tomado individualmente, aliena seus direitos naturais à outra parte contratante — que não é senão *o todo em sua unidade* — e ganha, deste modo, os direitos cívicos estabelecidos pela vontade geral. É importante observar que não se trata mais da alienação denunciada no pacto de submissão, quando se troca a liberdade por um bem ilusório; no pacto de Rousseau, a independência natural é trocada por outro tipo de liberdade, "a obediência à lei que se prescreveu".

A partir daí é possível compreender outra das grandes originalidades do *Contrato*: a idéia de *soberania*. Segundo Rousseau, a soberania é o principal atributo do corpo político assim constituído. Ela é o exercício da vontade geral, cuja fonte, por sua vez, é o povo. Soberano é, portanto, o povo, e jamais um indivíduo (quando isso se dá, cedemos ao despotismo). A principal função do soberano, que só tem existência ativa quando o povo está reunido, é fazer a lei, expressão da vontade geral. Assim, o poder soberano é *inalienável*, cabendo ao governo apenas a função de execução e aplicação da lei, o que é feito por meio de decretos. Como é fácil de ver, nada mais estranho ao pensamento rousseauniano que a concepção, cara a Montesquieu, de limitação do poder por meio de um poder antagonista; para Rousseau, o poder soberano é limitado apenas por sua própria natureza. (Nada mais estranho ainda que a idéia de "decreto-lei", tão essencial aos governos brasileiros de uns tempos para cá...)

O leitor já deve ter percebido que o conceito fundamental do *Contrato* é o de *vontade geral*. Obviamente, não se pode aqui examinar toda sua riqueza e complexidade. Conforme bem afirma um estudioso, os traços mais importantes da vontade geral são os seguintes: 1 - sua fonte é o povo; 2 - seu objeto é o bem comum, quer dizer, a matéria sobre a qual ela se ocupa é de interesse comum (se são nomeados um homem, um lugar, uma circunstância singular, deixamos o domínio próprio da vontade geral e entramos no dos atos de governo); 3 - em conseqüência, a forma na qual ela se enuncia é a lei. Daí se podem inferir três coisas: primeiramente, a fim de que sejam produzidos atos da vontade geral, não basta que o povo se reúna para tomar decisões, pois tais decisões podem muito bem ser singulares; em seguida, que a vontade geral pode produzir-se num indivíduo particular, bastando que seu espírito se volte para um objeto geral, o que o torna — segundo o jargão de Rousseau — um "cidadão"; e afinal, que a vontade geral não é, portanto, a soma das vontades individuais.

A coleção "Clássicos do Pensamento Político", da editora Vozes, põe ao alcance do leitor brasileiro uma nova tradução do *Contrato*, precedido do verbete acima citado da *Encyclopédie*, conhecido no século XVIII como *Discurso sobre a Economia Política*. A profunda afinidade entre os textos justifica inteiramente a reunião de ambos num volume só. Como bem observa Robert Derathé, em *Economia Política*, Rousseau trata principalmente das funções do governo, antecipando-nos assim uma espécie de "extrato" do *Contrato Social*. A célebre distinção entre governo — o poder executivo — e soberania — a autoridade suprema, o poder legislativo — aparece desde as primeiras páginas do texto. Outro tema caro ao *Contrato* é a preocupação com a administração feita conforme as leis. O que varia aqui é o tom empregado por Rousseau. Em *Economia Política*, o filósofo enfatiza a importância da arte de governar, enquanto que, no *Contrato*, é patente sua obsessão com as eventuais usurpações do governo — donde a necessidade de limitar o poder dos governantes. Também merecem ser destacadas as passagens que tratam da proteção que o Estado deve aos seus membros, e que têm incomodado os críticos liberais, como se sabe tradicionais

inimigos de Rousseau. A esse respeito Derathé escreve: "Essas páginas de inspiração individualista não são um simples eco do liberalismo de Locke, finalmente mais preocupado com a propriedade dos bens que com a liberdade das pessoas, mas exprimem a profunda convicção do autor para o qual a autoridade do Estado jamais deve se exercer em detrimento da liberdade ou da segurança dos cidadãos."

A tradutora acrescentou aos textos inúmeras notas de esclarecimento que, conforme adverte, não são originais. As notas retomam os principais comentadores dos escritos editados e certamente serão de grande utilidade para o leitor brasileiro. Quanto à tradução, tem vários tropeços, alguns comprometedores. Por exemplo, na p.24 do *Economia Política*, lê-se:

> Ainda é preciso insistir com os leitores para que distingam claramente a *economia política*, de que falei e que chamo de *governo*, da autoridade suprema, que chamo de *soberania*; distinção que consiste em que a primeira possui o direito legislativo, e obriga em alguns casos a nação como um todo, enquanto a segunda só tem o poder executor e só pode obrigar os particulares.

No original, Rousseau utiliza os termos *l'un* e *l'autre*; ao substituí-los por "primeira" e "segunda", a tradutora acabou invertendo as atribuições do "soberano" e do "governo". É o tipo do cochilo realmente homérico.

(Resenha de: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a economia política* e *Do contrato social*. Trad. Maria Constança Peres Pissarra. Prefácio de Bento Prado Júnior. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1996. Publicado com o título de "Volume reúne dois textos afins de Rousseau", no Suplemento Cultura, de *O Estado de S.Paulo*, em 23 de novembro de 1996.)

ROUSSEAU EM DICIONÁRIO

Jean-Jacques Rousseau, como boa parte dos filósofos da Ilustração, conhecia muito bem o verbete de dicionário enquanto forma de expressão literária e filosófica. Como se sabe, escreveu para a *Encyclopédie* não só o famoso artigo "Economia Política", mas também mais de duzentos tópicos sobre música, e desse material compôs, anos mais tarde, um *Dicionário de Música*. É divertido, portanto, imaginar o que diria ele se soubesse que um editor da posteridade incluiria sua obra numa coleção cujo objetivo é expor o pensamento dos grandes filósofos por meio de dicionários.

Para um autor como Rousseau, a idéia até que não seria má. Afinal — como não se cansava de dizer ao insistir na coerência de seu pensamento —, se ele jamais se contradizia nos seus conceitos, às vezes o fazia quanto às expressões. E, para esclarecer os diferentes usos da mesma expressão, nada mais indicado que um bom dicionário.

O mais provável, porém, é que Rousseau recusasse a idéia. Com efeito, apesar de ter escrito tantos verbetes, no *Discurso sobre as Ciências e as Artes* Rousseau expressou (contradição tipicamente sua) fortes reservas a respeito do próprio ideal ilustrado de divulgação do saber, ao qual estava ligada, como se sabe, a voga dos dicionários.

E, como não poderia deixar de ser, é bem esse o objetivo deste *Dicionário*:

> Proporcionar, numa forma acessível, suficiente informação sobre as principais obras e idéias de Rousseau, assim como seu exame, a fim de habilitar o leitor a adquirir uma noção abrangente do homem e de suas realizações.

Para tanto, além dos chamados "verbetes variados", o dicionário contém entradas "sobre as obras" e "sobre as idéias" de Rousseau; o material se completa com as "seções introdutórias" (biografia, cronologia, avaliação do alcance da obra), as remissões, a bibliografia e o índice remissivo. Conforme adverte o autor, o conjunto enfatiza os escritos filosóficos, mais precisamente a "filosofia social, política e moral" de Rousseau, deixando em segundo plano sua obra literária e musical.

O que quer que pudesse dizer Rousseau, não tenho nada a objetar contra os textos de divulgação e, além disso, sinto a maior simpatia por todos os tipos de dicionário. Mas, como dizia com notável simplicidade o matemático d'Alembert — que, como se sabe, era grande entendido na matéria —, para serem "úteis", os dicionários (e, aliás, os "jornais literários"...) precisam antes de mais nada ser "bem-feitos". E certamente este não é o caso do "Dicionário Rousseau".

É claro que não pretendo formular qualquer tipo de receita sobre o gênero, e nem sequer deter-me nas afirmações equivocadas, tão freqüentes no livro de Dent, mas apenas chamar a atenção para alguns problemas que me parecem muito graves num dicionário filosófico desse tipo.

Logo de saída, no verbete "Alienação", o leitor topa com um procedimento suspeito. Fica sabendo que "Rousseau também havia identificado o fenômeno do homem e da sociedade 'alienados'", embora não tivesse empregado o termo explicitamente, a exemplo de Hegel e Marx. A identificação, segundo o verbete, apareceria nas páginas que Rousseau consagra para distinguir duas paixões: o "amor de si mesmo" e o "amor-próprio".

A distinção é fundamental para se compreender tanto as diferenças que Rousseau faz entre natureza e sociedade, quanto entre formas de sociabilidade fundadas na servidão e desigualdade, e formas baseadas na liberdade e igualdade. O amor de si mesmo é um sentimento "natural" e "absoluto" que leva todo animal a zelar pela própria conservação; no caso específico do homem, tal sentimento, dirigido pela piedade e razão, leva à "humanidade" e à "virtude". Quanto ao amor-próprio, trata-se de uma paixão "fictícia" e "relativa", nascida em sociedade, que leva cada um a fazer mais caso de si mesmo que dos outros e, por isso, inspira aos homens o

desejo de dominação e todos os males que causam uns aos outros.

Ora, ainda que se detenha exaustivamente na transformação do amor-de-si mesmo em amor-próprio, Rousseau jamais chamou o fenômeno de "alienação". No Livro I do *Contrato Social*, o filósofo recorre ao termo, atribuindo-lhe entretanto uma significação que nada tem a ver com aquela transformação. Como bem afirma um estudioso:

> O que é alienar (para Rousseau)? "É dar ou vender." Notemos que a palavra "alienar" ainda não reuniu o complexo feixe de significações que "alienação" receberá de Hegel, de Marx e de seus comentadores. Alienar é transmitir a um outro ("alienus", em latim, o estrangeiro) seus direitos sobre um objeto, quer gratuitamente (dar), quer em troca de um preço (vender).[1]

O termo se aplica tanto ao contrato de servidão, quando se aliena a liberdade por um preço ilusório, quanto ao contrato ideal, no qual a liberdade natural é alienada por esta outra liberdade que é "a obediência a uma lei que nós mesmos nos prescrevemos".

O autor do dicionário não chega a ignorar tal emprego da palavra, mas refere-se a ela de passagem, ao final do verbete, todo consagrado à questão do amor-próprio.

É bem verdade que a operação — ler Rousseau, gratuitamente, a partir de Hegel e Marx — não causa maiores prejuízos ao dicionário, salvo um verbete inútil. Ela aponta, porém, emblematicamente, para o grande problema do livro: o seu descaso com a história da filosofia.

Com efeito, os verbetes não fazem esforço algum para determinar a gênese das formulações de Rousseau ou a rede de aliados e adversários implicada em cada conceito. Em "Amor de si Mesmo", por exemplo, nenhuma palavra sobre as origens estóicas do conceito e sobre o diálogo de Rousseau com Hobbes e Espinosa; em "Amor-Próprio", não há sinal algum da influência de Hobbes ou dos moralistas franceses, especialmente La Rochefoucauld e Vauvenargues. Em conseqüência, tópicos como esses ou afins, que remetem à antropologia rousseauniana (é o caso ainda de "Piedade") acabam deixando no leitor a incômoda impressão de psicologismo e

banalidade. A ausência de preocupação histórica também é patente num verbete tão decisivo como "Estado de Natureza", que só indica passageiramente as intensas polêmicas contra o mesmo Hobbes e contra os jusnaturalistas.

Óbvio que a troca de ponto de vista resultaria em algo muito melhor, mas de qualquer modo ainda precário, pois penso que os escritos de Rousseau não sejam muito adequados à forma do dicionário. Diferentemente de Descartes ou Kant, cujas filosofias podem (devem) ser tratadas como um encadeamento de conceitos e, portanto, são "dicionarizáveis", a unidade e coerência da obra de Jean-Jacques pertencem a outra ordem. Além de livros conceitualmente impecáveis, como o *Discurso sobre a Desigualdade* e o *Contrato*, Rousseau escreveu vários textos de apologética, destinados à defesa de si mesmo e de sua obra. Ora, não é possível ler os primeiros sem levar em conta os outros. Não é possível entender os dois *Discursos* — e o pensamento de Rousseau como um todo — sem o relato sobre a "iluminação de Vincennes", do qual ele nos legou umas quatro versões. E de que modo adequar a um dicionário a substância de suas "confissões", se não confinando-as a verbetes — afinal, sempre superficiais — que tratam das obras nas quais foram feitas? Ou ainda relegando-as à notícia biográfica que abre o "Dicionário" e, aliás, aproxima-o do famigerado gênero "vida e obra"?

Certamente não é o caso de explicar a obra de Rousseau pela sua vida e nem mesmo — como certa vez disse Merleau-Ponty a respeito de Cézanne — de entender sua vida a partir da obra. Afinal, foi outra a lição de Starobinski, que a meu ver atreveu-se à mais abrangente interpretação de Rousseau.[2] Para os que não sabem, sua grande premissa é que Jean-Jacques deve ser lido do modo como gostava de entregar-se, na "fusão e confusão da existência e da idéia" — como se sua obra representasse "uma ação imaginária" e seu comportamento, "uma ficção vivida". Difícil dicionarizar uma coisa e outra.

(Resenha de: DENT, N. J. H. *Dicionário Rousseau*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Zahar, 1996. Publicado com o título "Dicionário banal e psicologista", no Jornal de Resenhas, n.15, *Folha de S.Paulo*, em 14 de junho de 1996.)

A MELODIA DOS SIGNOS

Música e linguagem sempre estiveram associadas no pensamento de Jean-Jacques Rousseau. Um bom exemplo é a *Carta sobre a Música Francesa*, publicada em 1753, durante a famosa Querela dos Bufões, que dividiu Paris entre os partidários da ópera italiana e da francesa. Nesse texto, cujo alvo principal é o compositor Jean-Philipe Rameau, Rousseau afirma que, se a música italiana é mais capaz de exprimir as paixões que a francesa, é porque privilegia a melodia, e não a harmonia e o contraponto. Tal diferença, aliás, se deve àquilo que distingue os próprios idiomas desses dois povos: enquanto o francês contém poucas vogais sonoras e está cheio de consoantes, articulações e sílabas mudas, o italiano é doce, sonoro, harmonioso e acentuado. (Não custa lembrar que, para os contemporâneos de Rousseau, a música é uma imitação da palavra, sendo, portanto, essencialmente vocal.)

No ano seguinte, o filósofo redigiu o *Discurso sobre a Desigualdade* e voltou às questões lingüísticas, associando-as agora a outro tema fundamental: a sociedade. Na primeira parte do *Discurso*, quando mergulha no estado de natureza, Rousseau escreve uma digressão sobre a origem e o desenvolvimento da língua, do grito da natureza aos idiomas elaborados, cuja finalidade é mostrar que a razão, a sociabilidade e a linguagem são aquisições tardias da humanidade, que há um abismo quase intransponível entre a natureza e a história. A versão primitiva dessa digressão, mais extensa, acabou se tornando o *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, publicado três anos após a morte de Rousseau.

Conforme disse certa vez Jean Starobinski, se o *Discurso* insere uma história da linguagem no interior de uma história da sociedade, a perspectiva do *Ensaio* é exatamente inversa.[1] Pode-se dizer que o *Discurso* vai mais fundo historicamente,

remontando ao primeiro estado de natureza (o grau zero da história), quando o homem é solitário e, por isso, silencioso (segundo outra fórmula de Starobinski, não é então um animal que fala, mas "escuta" a voz da natureza). Quanto ao *Ensaio*, ao tratar dos "primeiros tempos", refere-se a um momento bem posterior, quando os homens já estão associados em hordas e falam uma linguagem ditada pela necessidade física, que junta o grito da natureza, a gesticulação e a onomatopéia.

Mas, se a carência material dita nossos primeiros gestos, outra coisa nos leva às primeiras palavras. Contrariamente àqueles que afirmam que os homens inventaram a língua para expressar suas necessidades, Rousseau escreve: "Não foi a fome nem a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera que lhes arrancaram as primeiras vozes." A exemplo do *Discurso*, o *Ensaio* proclama que não começamos por raciocinar, mas por sentir. Na origem da palavra estão nossas necessidades morais, nossas paixões.

Em suma, a primeira língua é dotada de vogais que saem naturalmente da garganta, de pouquíssimas articulações — apenas algumas consoantes para evitar os hiatos — e de inflexões diversas que multiplicam as vogais. No princípio, língua e música se confundem: "cantar-se-ia em lugar de falar" (é bom lembrar que o subtítulo do livro é: *Em que se Fala da Melodia e da Imitação Musical*). Com o tempo, quanto mais monótonas se tornam as vogais, mais se multiplicam as consoantes e, à medida que as inflexões vão desaparecendo, as quantidades que se igualam vão sendo substituídas por combinações gramaticais e novas articulações. A língua separa-se da música, vai se tornando um instrumento claro e eficaz, mais própria a veicular idéias do que sentimentos. Ela passa a significar o objeto e deixa de exprimir o sujeito.

Para Rousseau, este progresso é na verdade uma perda, correndo paralelamente à história da degradação moral e política da humanidade. Enquanto a língua perde veemência e energia, os homens se tornam incapazes de experimentar verdadeiras paixões. Conforme notam os estudiosos, não é por acaso que o *Discurso* e o *Ensaio* desembocam no mesmo lugar, no estado da civilização em que predomina o absolutismo político.

Ao exame sistemático segue um estudo da gênese das línguas, no qual Rousseau trata dos fatores geográficos, econômicos e sociais que explicam sua diversificação, chegando assim à oposição entre as línguas do Sul e do Norte. Essas páginas permitem a passagem do tema da origem das línguas para o da imitação musical. Rousseau retoma assim suas velhas divergências com Rameau: sustenta o primado da melodia — tão essencial para a música quanto o desenho para a pintura — e o caráter bastardo da música polifônica, conseqüência da invasão dos bárbaros e da substituição da doçura e sonoridade das línguas meridionais pela dureza e aspereza das setentrionais.

A tradução de Fulvia Moretto vem juntar-se a outra, de Lourdes Gomes Machado, publicada na década de 50 pela Editora Globo e retomada posteriormente nos "Pensadores" da Abril. Mas o que torna especial esta nova edição é um texto inédito de Bento Prado Júnior — *A Força da Voz e a Violência das Coisas* —, que faz as vezes de introdução ao *Ensaio* e que, a exemplo dele, passou muitos anos no fundo de uma gaveta.

O texto contém o nervo do estudo que o autor consagrou a Rousseau nos anos 60 e 70 e do qual publicou, aqui e ali, alguns capítulos dispersos. Sua interpretação é nova por várias razões. Em geral, se não apontam as contradições ou descontinuidades de Rousseau, os comentadores buscam a unidade de seu pensamento partindo do *Discurso sobre as Ciências e as Artes* — aliás, segundo recomendação do próprio filósofo. Para Bento, o coração da obra não está no primeiro *Discurso*, e sim na teoria "retórica" da linguagem sustentada no *Ensaio*, texto póstumo tido como secundário. Não tenho meios de reconstruir aqui todo o refinamento da leitura e vou me limitar a suas linhas mais gerais.

No século XVIII há quem diga que as línguas têm um "gênio gramatical", voltado para a universalidade da razão e da natureza humana, e um "gênio retórico", que remete às contingências históricas e geográficas dos povos. A lingüística cartesiana, quer na versão racionalista, quer empirista, privilegia o primeiro aspecto: a língua é um espelho da razão, as palavras são instrumentos do conhecimento e, por isso, a função primordial da linguagem é a representação.

Rousseau contesta todos os itens desse esquema tradicional e inverte os dados do problema. A chave para a explicação da linguagem não é a razão, aquisição tardia da humanidade, mas as paixões — antes de "geômetras", fomos "poetas", diz o *Ensaio*. Assim, a música, e não a gramática, deve ser o paradigma da língua, cuja função primeira não é comunicar nossas idéias, mas agir sobre o coração de outrem. A exemplo da música, a linguagem não representa as coisas, imita-as. Conforme mostra Bento Prado Jr., Rousseau tem uma concepção não-figurativa da imitação: se a pintura só pode representar o visível, a música imita tanto o visível quanto o invisível, ou seja, as representações e os sentimentos que essas representações despertam.

Como se vê, voltar-se para o "gênio retórico" da língua, que aponta para a história, significa colocar em primeiro plano o tema da relação com o outro. Daí a importância que Rousseau atribui ao social a fim de explicar a própria estrutura da linguagem. Não custa insistir neste ponto: não que a linguagem seja para ele um fenômeno derivado da sociedade. É mais que isso: a linguagem é a primeira instituição social, e as demais não passam de formas de linguagem. Por isso, Bento escreve: "À utopia da gramática — quer dizer, a uma concepção da linguagem que ignora todo lugar, geográfico ou histórico, norte e sul, antigüidade e modernidade, em sua vontade de universalidade —, a lingüística de Rousseau opõe uma topologia que procura sobretudo as diferenças de lugar, no espaço e no tempo, mas também no interior de uma mesma sociedade."

Esse procedimento é tão decisivo no pensamento de Rousseau que estaria até mesmo ligado a uma transformação no próprio sentido da idéia de verdade. Já não tenho espaço para seguir Bento Prado em suas minuciosas análises de texto e vou logo ao resultado delas. Ao contrário do que diz o logocentrismo das Luzes, o amor da verdade não é para Rousseau um princípio espontâneo da natureza humana — é algo derivado, a "emanação" de uma vontade mais profunda. Quem comanda esta outra vontade é a justiça, e a verdade só terá valor se subordinar-se à justiça. Deste modo, não só a linguagem, mas a própria verdade se submete "à trama da intersubjetividade".

Em outra parte, Bento já havia identificado algumas ramificações do mesmo procedimento. Na famosa *Carta a d'Alembert*, onde explica as razões pelas quais é contrário à introdução do teatro em Genebra, Rousseau não retoma, como pretendem as leituras tradicionais, a crítica metafísica da representação e tampouco os argumentos teológico-morais contra o teatro. Segundo Bento, esse livro inquietante — que inauguraria, assim, a crítica social e política do teatro — denuncia a postura universalista (e etnocentrista) dos filósofos, que examinam o espetáculo sem passar pelo inventário de suas diferenças ao longo da história.[2] Para retomar os termos acima, pode-se dizer que a *Carta* recusa uma "gramática do espetáculo", fundada na razão e na natureza humana, e nos apresenta uma "topologia dos espetáculos", voltada para a pluralidade da história.

O mesmo combate reaparece mais tarde no segundo prefácio do romance *A Nova Heloísa*, no qual Rousseau rejeita agora as idéias clássicas de imitação e leitor universais e as substitui por uma visão etnológica baseada na "multiplicidade das humanidades locais". A imitação romanesca não deve dissolver o contingente no universal, mas sim "musicalizar" o quadro da natureza humana, visando-o de modo oblíquo, por meio de uma história particular.[3]

O autor da *Nova Heloísa* se orienta, assim, pela teoria do *Ensaio*. A esta altura, talvez se possa apreciar em parte a originalidade da leitura de Bento Prado Jr. Contrariamente a vários exegetas contemporâneos, ele aposta na existência de uma continuidade entre a "teoria" da linguagem formulada pelo filósofo e o "uso" que o escritor pretendia dela fazer. Com efeito, a teoria não se limita a denunciar a linguagem, mas afirma que ela é, segundo as palavras de Bento Prado, "o mais perigoso dos bens e o mais inocente dos jogos". Quer dizer: a linguagem tem duas faces — uma positiva, outra negativa — que permitem a hierarquização da qualidade dos discursos e escritos. Alguns "representam" e têm como modelo a gramática, ao passo que outros "imitam", tomando a música como paradigma. Os primeiros se distinguem pelo "fausto", provocando "uma admiração fria e estéril", os outros têm "força", "elevam a alma e incendeiam o coração". É a estes que se pretende filiar a linguagem "pura e inocente" dos escritos de Jean-Jacques.

Com maestria incomparável, Bento conduz seu leitor do exame das proposições metafísicas do *Emílio* à análise de uma sutileza psicológica dos *Devaneios de um Caminhante Solitário*. A unidade perseguida por ele não é, assim, apenas de ordem filosófica, compreendendo "Teoria, Política, Belas-Letras". O clássico de Starobinski citado há pouco fizera a seu modo algo parecido, mas de um ponto de vista psicanalítico-existencial — segundo seus próprios termos, tomara a obra de Rousseau como se fosse "uma ação imaginária", e fizera do comportamento de Jean-Jacques "uma ficção vivida". A perspectiva de Bento é, por assim dizer, rigorosamente interna, restringindo-se ao plano estrito da obra e recompondo, desse modo, a unidade entre filosofia e literatura em Jean-Jacques Rousseau.

Agora é torcer para que Bento Prado Jr. vença tanto a timidez da filosofia no Brasil quanto a sua própria,[4] e publique enfim estes ensaios em livro.

(Resenha de: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia Moretto. Introdução de Bento Prado Júnior. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998. Publicado com o mesmo título no Jornal de Resenhas, n.41, *Folha de S. Paulo*, em 12 de setembro de 1998.)

OS FILÓSOFOS E O TEATRO DA REVOLUÇÃO

I

O gosto pelo teatro é um dos traços mais notáveis do século XVIII na França. Das classes populares à aristocracia, dos tablados de feira à *Comédie Française*, a paixão pela cena teatral está em toda parte. Se considerarmos ainda que o século XVIII é um desses momentos privilegiados na história da filosofia, em que a atividade do filósofo é medida pelo seu poder de intervenção na vida social, não é de espantar que os maiores pensadores do tempo se dedicassem ao teatro e tivessem muita coisa a dizer sobre ele. Os exemplos mais notórios dessa aliança entre filosofia e teatro são Voltaire, Rousseau e Diderot.

Voltaire queria se tornar o Racine do século. Não chegou a tanto, mas, de 1718 (*Édipo*) a 1778 (*Irene*), impôs-se como o grande poeta trágico do tempo. Os prefácios de suas peças e um sem número de cartas revelam um completo homem de teatro: conhecia até mesmo a delicada arte de usar as cabalas. Nos castelos em que morou, mantinha salas privadas de espetáculo e sempre reservava para si um papel de ator nas peças que escrevia. Rousseau e Diderot trataram de seguir as pegadas de Voltaire. O primeiro, antes de fixar sua imagem pública como filósofo e antes de escrever um dos mais inquietantes libelos contra o teatro, sonhou com a glória da carreira de dramaturgo, ligou-se a Marivaux, compôs comédias e óperas. Quanto a Diderot, quase se tornou comediante na mocidade e, anos depois, reservou aos espetáculos um lugar importante em sua atividade de filósofo. Não chegou a ser um dramaturgo bem-sucedido como Voltaire, mas sua reflexão

sobre o teatro exerceu considerável influência e fixou os limites de um novo gênero: o drama burguês.

Essa valorização da atividade teatral não foi de modo algum contestada pelo advento da Revolução. Muito ao contrário, os revolucionários favoreceram a multiplicação das salas de espetáculo pela França afora e, a princípio, deram livre curso à paixão pela cena. Ora, considerando-se que a Revolução se reclamou da herança dos *philosophes*, é natural que uma pergunta se imponha: até que ponto o teatro revolucionário deve algo às reflexões ou às obras de Voltaire, Rousseau e Diderot?

II

Para bem compreender o Voltaire homem de teatro, vale a pena evocar sua concepção da história e, particularmente, a obra que chamou de "minha sultana favorita", *O Século de Luís XIV*. Segundo ele, o grande quadro da história humana se faz por uma sucessão de luzes e sombras, que testemunha a luta encarniçada entre a evidência da verdade e as figuras do erro, entre o "espírito humano", cuja emergência é vagarosa, porém, invencível, e as forças do preconceito e das tradições. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, tal confronto não obedece a um movimento progressivo e linear, comportando momentos de intensa luminosidade, que se exaurem rapidamente, e de profunda regressão, em que reina a mais terrível barbárie. Mas cada período de "civilização" beneficia-se do acúmulo de luzes anteriormente proporcionado. Daí o elogio da França de Luís XIV, momento da história em que o espírito humano mais se aproxima da "perfeição", visto que pode se "enriquecer" com as descobertas legadas pelos séculos de Péricles, de Augusto e dos Médicis. Com Luís XIV, a França se torna uma administração moderna, fundada no desenvolvimento das ciências, das artes, das belas-letras e da "polidez".

Como se sabe, esta concepção renovou profundamente a historiografia do tempo. Até então o historiador, quando não se limitava a amontoar os acontecimentos, narrava-os a partir da idéia de Providência. *Philosophe*, Voltaire os explica por intermédio da natureza humana. Curiosamente, porém,

as ousadias do historiador redundaram no conformismo do homem de gosto. Pelo que escreve Voltaire, é fácil ver que seus grandes modelos pertencem todos ao século XVII. Segundo ele, Colbert pôs em prática uma política fundada na razão, Boileau codificou de uma vez por todas as regras do gosto, e assim por diante. Em matéria de teatro, o espírito humano não produziu nada melhor do que a comédia de Molière, esse "legislador das conveniências do mundo", ou do que a tragédia de Racine, imbatível pelas "graças da palavra" e "inteligência das paixões".

Assim, contrariamente a Diderot ou Rousseau, que para alguns antecipam a sensibilidade romântica, Voltaire se faz o guardião da poética e do teatro clássicos franceses. Aceita sem maiores reservas, por exemplo, a rigidez da teoria dos gêneros, na qual cada um ocupa um lugar preciso, assinalado por regras que decorrem de sua essência. Nada exprime com mais clareza aquilo que pensa sobre a tragédia do que a seguinte anedota. Em Ferney, um visitante de Voltaire faz a defesa de Shakespeare e sustenta que, embora o poeta inglês busque os seus tipos no meio do povo, nem por isso eles deixam de pertencer à natureza. O Patriarca interrompe seu interlocutor: "Com sua permissão, senhor, meu traseiro também faz parte da natureza e, no entanto, eu uso calças (*culottes*)." Esta réplica deixa ver muito bem que, para Voltaire, em arte nem tudo deve ser mostrado: a arte é imitação da "bela natureza", o que implica embelezamento, idealização e universalização. Deixa ver também que a tragédia é um gênero nobre, que não imita qualquer ação, mas apenas as elevadas: por isso, seus argumentos são os grandes infortúnios de pessoas de condição (heróis, príncipes ou reis) e seu meio natural de expressão é o ritmo pomposo do verso alexandrino. Voltaire não contesta a força e fecundidade do gênio de Shakespeare, mas denuncia sua falta de "gosto" e sua ignorância das "regras". Como perdoar ao dramaturgo inglês o desrespeito pelas "conveniências", que o leva a não poupar o espectador das maiores matanças? Como apreciar o desconhecimento das unidades de tempo e lugar, ou ainda o desprezo pela unidade de tom, que engendra um estilo ora "figurado", ora "simples e brutal"? Como fechar os olhos, enfim, para esta monstruosa aliança entre a farsa e a tragédia?

É bem verdade que, como dramaturgo, às vezes Voltaire se atreve a superar essas fórmulas. Vitoriosa sua campanha pela supressão das banquetas que embaraçavam o palco da *Comédie* (e às quais tinham direito algumas pessoas de condição), explora mais a fundo os recursos cênicos proporcionados pelo teatro. Em *Sémiramis*, traz para a cena um fantasma, em *Adelaide du Guesclin*, um tiro de canhão, e em *Olympie*, um braseiro que, aliás, incendiará um de seus teatros privados. Inovações certamente tímidas, pois, para Voltaire, a forma raciniana da tragédia está acima de tudo. O máximo que faz é renovar-lhe o conteúdo, obrigando-a a acolher as inquietações do filósofo, transformando o palco numa tribuna e as personagens em porta-vozes da Ilustração. Conforme observa com razão um estudioso do assunto, Voltaire golpeia duas vezes a tragédia: imitando-a do exterior e pretendendo renová-la.

III

> Vereis quantas novas trilhas o Sr. Diderot abre para o gênio, e concluireis o quanto o Sr. de Voltaire está errado em repetir, em vários trechos de sua *História Universal*, que os homens de gênio do século precedente nos anteciparam em tudo, e que não nos resta mais do que a estéril glória de imitá-los.

Esse texto, escrito em meados do século XVIII, é de Melchior Grimm, alemão radicado em Paris, responsável pela mais importante revista "literária e filosófica" do tempo. Nele, para instrução de uma dúzia de importantes aristocratas estrangeiros, leitores de sua revista, Grimm comenta a primeira tentativa teatral do diretor da *Encyclopédie*, que então abre uma campanha pela renovação da cena francesa. Por entre os elogios, sobra para Voltaire uma farpa, o que mostra muito bem a mudança operada no gosto da nova geração de *philosophes* que ele próprio ajudara a formar.

A exemplo de Voltaire, Diderot pretende colocar o teatro a serviço da Ilustração. Assim como a filosofia exorciza a superstição e os preconceitos, também o teatro deve esclarecer os homens, ensinando-os a amar a virtude e odiar o vício. Se quiser fazê-lo, contudo, a cena precisa transtornar a sensibilidade do espectador e, para tanto, tem que provocar sobre ele uma ilusão duradoura. Ora, Diderot contesta que o teatro francês contemporâneo, dominado pela tragédia e

comédia clássicas, seja capaz duma coisa e de outra. De fato, esse teatro está cheio de regras arbitrárias, generalizações indevidas de procedimentos particulares, que deram certo nesta ou naquela obra, mas nem por isso são normas sagradas a serem seguidas servilmente. Como pode o teatro abalar o espectador se, a pretexto de preservar sua "delicadeza", o decoro dominante relega aos bastidores qualquer cena de maior violência? E como provocará uma autêntica ilusão, se os dramaturgos se preocupam sobretudo com as "tiradas" declamatórias, como se a *paixão* se expressasse em discursos ordenados e em ritmo de verso alexandrino? Para fazer uma coisa e outra, o objeto do teatro deve ser a *natureza humana* tal como é, e não como as convenções a fizeram. A tragédia e a comédia clássicas não podem mostrá-la em toda sua "nudez", pois a primeira a esconde sob a pompa do "manto real", e a segunda a disfarça sob a roupagem do ridículo.

Os adversários de Diderot são, pois, a poética e o teatro clássico franceses, vale dizer, Voltaire. Contra o velho mestre, Diderot, que prefere os antigos e Shakespeare a Racine, pretende liberar o poeta de todas as convenções arbitrárias. Antes de mais nada, é urgente repensar a teoria clássica dos gêneros e inventar um gênero intermediário, próprio a imitar "as ações mais comuns" da vida, onde melhor se exprime a natureza humana. A igual distância da comédia e da tragédia clássicas, esse gênero de meio-termo se divide em *comédia séria*, cujo objeto é pintar os deveres do homem, e *tragédia doméstica*, cuja finalidade é mostrar nossas desgraças privadas. Como modelos do primeiro caso, Diderot nos deixou *O Filho Natural* e *O Pai de Família*, comédias que procuram levar o espectador ao enternecimento das lágrimas por intermédio do exemplo da virtude recompensada. Obviamente, virtude, aqui, nada tem a ver com os valores aristocráticos promovidos pela grande tragédia. Quando Diderot indica as "condições" dos heróis do novo gênero (o juiz, o advogado, o comerciante, o homem de letras, o pai de família etc.), não é preciso muito esforço para saber que se trata do burguês comum que o século XVIII, abrindo um novo capítulo na história do teatro, colocou no centro de uma intriga dramática séria. Conforme disse alguém (e por razões que não importa discutir aqui), o dramaturgo Diderot considera que o lugar ideal para o culto da virtude é o espaço da família burguesa

patriarcal e reduzida. A virtude se torna, assim, um assunto pessoal, a ser tratado nos interiores domésticos, pois o espaço público da corte é o lugar onde domina "a realidade do vício por detrás do fantasma da virtude".

Entretanto, o efeito do novo gênero só será alcançado se o dramaturgo for capaz de produzir, como já se disse, uma ilusão eficaz sobre o espectador. Para isso, deve-se recusar um teatro de grandes poetas, fundado sobre a excelência do texto poético. O discurso ordenado, observa Diderot, não é a melhor maneira de expressar a natureza e as paixões, ficando muito aquém dos gritos inarticulados, das expressões faciais e dos gestos. É preciso, pois, prosificar o texto dramático e enfatizar as cenas mudas, os "quadros", cuidando dos cenários, do figurino e, mais ainda, da pantomima do comediante. Resgatar a simplicidade da natureza, restabelecer a dimensão propriamente espetacular e representativa da cena, trazê-la da corte para o cotidiano doméstico — eis, enfim, os significados maiores da reflexão de Diderot sobre o teatro.

IV

Certamente por razões estratégicas, Voltaire e Diderot jamais resolveram publicamente as suas diferenças. Apesar disso, no próprio "partido dos filósofos" ergueu-se de repente uma voz discordante, não para pôr em dúvida este ou aquele ponto, mas para contestar a própria pretensão de se dar ao teatro uma missão civilizadora. Em 1757, no mesmo ano em que Diderot iniciou sua campanha pela renovação do teatro, d'Alembert escreveu para o sétimo volume da *Encyclopédie* um verbete intitulado "Genebra". Neste artigo, em nome dos "bons costumes" e do "progresso das artes", exortava os genebrinos a reverem a decisão que proibia a instalação do teatro de comédia na cidade. Jean-Jacques Rousseau, cidadão de Genebra, achou que atrás de d'Alembert se escondia Voltaire, que já há algum tempo procurava burlar as leis genebrinas relativas ao teatro. Quem diz Voltaire, diz teatro aristocrático francês... Inquieto com a perspectiva de que os valores da monarquia francesa fossem introduzidos em Genebra, Rousseau reagiu e, no ano seguinte, publicou a *Carta a d'Alembert*.

Esse o contexto político imediato, que certamente está longe de esgotar toda a significação do livro. Tanto é assim que, anos antes, Rousseau já atacara a mitologia das luzes no seu mais caro pressuposto: negara que o progresso das ciências e das artes levasse ao aperfeiçoamento moral do homem. Na *Carta*, integrando em tal perspectiva o caso particular do teatro e a sugestão de introduzi-lo em Genebra, Rousseau acredita provar que é ilusória a pretensão de atribuir um poder pedagógico ao espetáculo.

O que nos importa reter da *Carta* é sua habilidade em desmontar a evidência iluminista de que os espetáculos são bons por definição, pois, aliando o útil e o agradável, constituem o melhor modo de agir sobre os costumes. Afirmar que os espetáculos são bons em si mesmos é resolver o problema enfatizando demais as idéias de natureza humana e espetáculo em geral; é esquecer que, se o homem é uno, a história de cada povo o torna múltiplo, multiplicando também os tipos de espetáculo. Deslocando a questão para o terreno da história, Rousseau poderá dizer que os espetáculos só são bons ou maus segundo os efeitos que provocam em cada povo. Poderá dizer, além disso, que a diversidade dos espetáculos existentes é determinada pelos "gostos diversos das nações", isto é, porque cada povo possui uma paixão dominante que o distingue de todos os demais. Isto significa que, para ser bem-sucedido, o espetáculo precisa tratar de satisfazer esta paixão; caso contrário, provocará desprazer e não criará raízes. Significa ainda que a espécie dos espetáculos não é determinada propriamente pela sua utilidade, mas pelo prazer que eles proporcionam.

O teatro não foge a esta regra. A cena é um quadro das paixões, cujo original está no coração do público, de tal modo que existe uma relação de espelhamento e cumplicidade entre um e outro. Se quiser sobreviver, o teatro precisará bajular as paixões prezadas pelo público, tornando detestáveis aquelas que são odiadas de antemão. O teatro não tem, pois, nenhum poder de alterar os costumes. Se pretender agradar, terá de segui-los, abdicando de qualquer objetivo pedagógico; se quiser corrigi-los, aborrecerá o público, renunciando à diversão e arriscando a própria sobrevivência.

Visto que "o efeito geral do espetáculo é reforçar o caráter nacional, aumentar as inclinações naturais e dar uma nova

energia a todas as paixões", alguns poderiam concluir que a comédia é boa para os povos bons e ruim para os maus. Mas não é o caso de perguntar se as boas paixões, irritadas em demasia, não degeneram em vícios? Ou se o aparato ilusionista do teatro moderno, que leva o espectador a ser mero espectador de querelas que não lhe concernem diretamente, não provocaria neste um perigoso efeito de substituição, isto é, não o dispensaria de praticar realmente a virtude, visto que ele já lhe prestou uma homenagem imaginária e puramente teatral? Em outros termos: não tornaria a virtude um mero assunto de comediantes? Entre outras coisas, é por isso que a *Carta* termina por um vigoroso elogio da festa cívica genebrina, grau zero de ilusão e representação, onde o povo inteiro é ator, espectador e o próprio espetáculo.

Se, para além de d'Alembert, Rousseau visa Voltaire, para além de Voltaire, acerta em Diderot. Contra este último, a *Carta* sustenta que Voltaire tem razão, que o teatro clássico francês é tão *perfeito* quanto pode ser. É verdade que essa perfeição é o sinal de sua impotência, pois mostra o máximo que pode fazer uma instituição "à parte", que possui suas próprias leis em relação ao resto das instâncias sociais e, por força dessas leis, não tem nenhum poder de atuar sobre os costumes. Querer aperfeiçoá-lo, porém, é renunciar à perfeição e sacrificar o prazer em nome do sermão.

V

A Revolução não inovou em matéria de dramaturgia, não produziu um teatro de qualidade, mas de modo algum foi indiferente aos espetáculos. O reconhecimento da importância deles teve conseqüências benéficas imediatas. Logo no fim de 1789, por exemplo, apesar da oposição da representação clerical, a Assembléia Nacional concedeu o direito de cidadania aos atores. Era o triunfo das campanhas de Voltaire e Diderot, em favor da reabilitação do ofício de comediante. Em 1791, um decreto de importância incalculável: os revolucionários revogaram os privilégios dos teatros existentes (a *Comédie*, por exemplo, monopolizava o repertório clássico francês), concederam a qualquer cidadão o direito de "levantar um teatro público", aboliram a censura e reconheceram os direitos dos dramaturgos sobre suas obras. O resultado da

medida foi imediato: multiplicou às centenas as casas de espetáculo.

Também não foram pequenos os efeitos nefastos da política revolucionária sobre o teatro. A Revolução amarrou a vida teatral às vicissitudes políticas do momento, deixando-a à mercê dos poderosos do dia. Treze meses depois de revogada, a censura foi restabelecida. Atores e autores, celebrados num momento, caíam em desgraça logo em seguida, e se não iam para o esquecimento, viviam a ameaça da guilhotina. Racine e o próprio Voltaire foram proibidos pelos jacobinos.

Ora, que espetáculos produziu esse contexto tão favorável e ao mesmo tempo tão comprometedor? A dependência à conjuntura imediata fez proliferar uma porção de gêneros menores, o drama patriótico de argumento clássico, o drama patriótico de circunstância, com assunto de atualidade, obras anticlericais depravadas etc. Essa copiosa produção tem hoje pouca importância, e a maior parte dela era logo esquecida pelos próprios contemporâneos. Na verdade, o que mais marcou o teatro revolucionário foram os gêneros já conhecidos e, em especial, a tragédia.

Se David foi o pintor emblemático da Revolução, e Talma, o grande ator, Marie-Joseph Chénier foi seu maior poeta dramático. Mirabeau e Danton logo perceberam o que poderiam fazer de seus dramas "nacionais" e trataram de transformá-lo no dramaturgo oficial da Revolução.

Segundo escreveu certa vez Chénier, o teatro deve ser "uma escola de costumes e de liberdade" e, portanto, uma tribuna. Foi neste espírito de exemplaridade que escreveu *Carlos IX*, evocação do massacre de São Bartolomeu, crítica do papado e da monarquia, peça na qual pela primeira vez um rei de França é visto como criminoso. Mas, conforme observou alguém, aqui a exemplaridade do argumento só será efetiva se for duplicada, exatamente como na pintura de David, "por uma execução submetida ao estilo de um modelo exemplar". Para Chénier, este modelo é Racine. Seus argumentos são de circunstância — o massacre dos protestantes franceses, a morte de Ana Bolena —, mas a forma que escolhe é rigorosamente raciniana.

O resultado, como se vê, já fora obtido por Voltaire. Mesmo que Chénier não tivesse composto *Calas* (cujo título fatalmente evocava Voltaire) e mesmo que o próprio Voltaire não tivesse dito: "Um dia virá em que São Bartolomeu será um argumento de tragédia", não seria preciso nenhum esforço para perceber o profundo parentesco entre os dois autores. Para realizar o projeto de pôr a tragédia raciniana a serviço das idéias revolucionárias, Chénier não precisou inventar nada, apenas se espelhar no teatro de tese de *Maomé* ou *Zaira*.

Mas a Revolução não praticou apenas o espetáculo em sala fechada. Cultivou também a festa pública, a céu aberto, e certamente foi então que mostrou a sua originalidade em termos de espetáculo. A Festa da Federação, para celebrar a queda da Bastilha em 1790, mobilizou a população de Paris na construção de um gigantesco anfiteatro, capaz de abrigar quatrocentos mil espectadores. A cerimônia durou vários dias e comportou diversos tipos de espetáculo. Apresentações teatrais em plena Notre-Dame; uma enorme procissão; a celebração de uma missa no Altar da Pátria, erguido no centro do anfiteatro, e oficiada por trezentos sacerdotes; o juramento da Constituição pelo Rei e bailes populares em praça pública.

Aqui, certamente a Revolução aprendeu com Rousseau. Não apenas com o autor da *Carta*, que exalta a festa cívica, mas também, e, sobretudo, com o das *Considerações sobre o Governo da Polônia*, que elogia os jogos públicos em que "a boa mãe pátria se compraz em ver brincar os seus filhos", e nos quais "todo o povo toma parte igualmente". A finalidade de tais espetáculos, segundo Rousseau, é a de "fazer do amor à pátria a paixão dominante", ou seja, a de levar o interesse geral a prevalecer sobre o particular. Visando o mesmo efeito, a Revolução multiplicará esse tipo de espetáculo, ora para celebrar o Ser Supremo, ora para comemorar o traslado das cinzas de Voltaire.

Deste modo, pode-se concluir, em primeiro lugar, que a cena teatral mais representativa da Revolução resolveu as diferenças entre Voltaire e Diderot, apostando nas posições do primeiro. Num momento de ruptura, em que a virtude tendia a se confundir com a coisa pública, que gênero melhor do que a tragédia para celebrar tal identificação? De que valeria

para os revolucionários o teatro doméstico de Diderot, que pretende conciliar o homem e sua natureza enfatizando justamente o divórcio histórico entre o interior e o exterior? A herança de Diderot, que influenciara Beaumarchais e alcançara a Alemanha via Lessing, permanecerá em estado de suspensão na França revolucionária. Para voltar a mostrar seu vigor, deverá esperar o advento do Romantismo, conforme mostra, por exemplo, o manifesto *Racine e Shakespeare*, de Stendhal.

Por outro lado, quando investiu no espetáculo público segundo as indicações de Rousseau, a Revolução jamais o fez para contrapor festa e teatro, mas para melhor integrar este naquela. Foi pelo teatro que se abriu a grande celebração de 1790, e Mirabeau fez de tudo para que a *Comédie* encenasse o *Carlos IX* durante as festividades. Na verdade, os revolucionários sempre deram ao teatro um lugar ao sol na festa pública. Aqui, tudo se passou como se a Revolução, em matéria de espetáculo, tivesse procurado conciliar Jean-Jacques e seu maior adversário: Voltaire.

(Publicado no Folhetim, *Folha de S.Paulo*, em
29 de outubro de 1988.)

UMA ARTE DA MEDIDA (I)

I

O teatro sempre constituiu uma permanente preocupação para os *philosophes* do século XVIII. Voltaire, por exemplo, pretendeu ocupar o lugar de Racine e tornou-se o mais celebrado poeta trágico do tempo. Diderot não foi tão bem-sucedido como dramaturgo, mas seus escritos sobre poesia dramática abriram um novo capítulo na história do teatro, deixando marcas em Beaumarchais, Lessing e no drama romântico.

No caso de Jean-Jacques Rousseau o teatro talvez seja mais decisivo ainda. Como afirma Luiz Roberto Salinas, em *O Paradoxo do Espetáculo*, o teatro é o lugar por onde passou, um dia, o desejo de glória do genebrino recém-chegado a Paris, que logo se pôs a escrever comédias e óperas; é o objeto de severa e inquietante reflexão na *Carta a d'Alembert sobre os Espetáculos*, uma das mais terríveis peças de acusação jamais escritas contra o teatro; é a metáfora obcecante que está em toda parte: no rigor do moralista, na severidade do pedagogo, nas novidades do pensador político. Em suma, o teatro é o "paradigma essencial" que organiza o "sistema" rousseauniano em sua totalidade.

Daí a importância de se voltar à *Carta a d'Alembert*, livro no qual Rousseau trata exaustivamente do espetáculo teatral e que, não por acaso, assinala sua ruptura com os *philosophes*. Como se sabe, a *Carta* lida com uma questão concreta: a proposta de introdução do teatro em Genebra, feita por d'Alembert no sexto volume da *Encyclopédie*. Conforme diz Rousseau no prefácio, "já não se trata aqui de um vão palavrório de filosofia, mas de uma verdade prática importante para um povo inteiro". Entretanto, para entender de que modo a *Carta* resolve a dificuldade, para esclarecer a complexidade de sua postura diante da encenação teatral, é preciso examinar a crítica do filósofo à representação política e, ainda, à representação em geral.

Em poucas linhas, eis o essencial desse texto de Salinas, escrito em 1983 como tese de livre-docência apresentada ao Departamento de Filosofia da USP e só agora publicado em livro. Compreender a articulação entre as formulações teóricas e as avaliações concretas de Rousseau era o tipo de desafio que estimulara Salinas desde seu primeiro estudo sobre o filósofo: *Rousseau: Da Teoria à Prática* (Ática, 1978). Por isso, o *Paradoxo* começa pelo exame da crítica rousseauniana à representação. Essa crítica, adverte Salinas, pretende assinalar os *limites* de todo discurso, para além dos quais emergem "o entendimento que delira" e "a paixão que crê raciocinar". Como já se pode ver, ela não se restringe ao registro puramente intelectual, mas empenha o homem em sua totalidade. E, com efeito, a origem da representação — que supõe cisão entre o sujeito que representa e o objeto representado — deve ser buscada na passagem da natureza para a vida social. Segundo o *Discurso sobre a Origem da Desigualdade*, a natureza é fusão, o que está aquém de qualquer representação, discurso ou espetáculo — numa palavra, o absoluto —, enquanto a vida social é o domínio do relativo e só existe como representação, espetáculo e discurso. Por isso, Rousseau poderá dizer que a paixão dominante do homem natural é um sentimento absoluto, o amor de si mesmo, ao passo que a do homem social é um sentimento relativo, o amor-próprio, que supõe a razão, a língua, o outro. O mal por excelência será, assim, a duplicidade do homem, sua cisão entre *ser e parecer*, cuja causa é a queda na finitude, isto é, na vida em sociedade.

Entretanto, como sabem os leitores de Rousseau, o mal não é algo irremediável. Em primeiro lugar, essa passagem, tal como se deu, não tem nada de necessário, o que abre a possibilidade para uma reforma do mundo existente; em seguida, se a passagem implica perda da plenitude original, ela também pode significar um ganho inestimável: a possibilidade de apreender a natureza como Ordem.

Certamente, a apreensão jamais será absoluta, visto que, por definição, o absoluto é irrepresentável (Salinas insiste que a idéia de Natureza, para Rousseau, como a de Deus,

para Kant, é sobretudo uma idéia reguladora, que orienta nossas observações, e à qual nossa finitude nunca poderá dar um conteúdo efetivo). Além disso, nem toda representação será capaz da mesma apreensão, pois esta dependerá do grau de proximidade de cada uma em relação à natureza. Segundo Salinas, nesse momento Rousseau recorre à idéia de *escala* e procura medir, por seu intermédio, os graus de afastamento e proximidade de cada forma expressiva em relação à idéia reguladora. O resultado é que a máxima aproximação estará no discurso "autêntico" — "um circunlóquio, um rodeio em torno da obscura origem", cujo modelo ideal é a *música* — e o afastamento máximo, no discurso "perverso", que consiste em fazer da própria representação o valor supremo, substituindo à ordem dos valores naturais uma outra, postiça e artificial. Esta figura extrema é a *mathesis*.

Eis aí, conforme Salinas, uma das maiores novidades da obra de Rousseau: a escolha da música como paradigma essencial. Eis aí também a explicação da singularidade e do paradoxo desse homem de letras "que faz do silêncio o supremo ideal". Ao escrever, Rousseau sabe muito bem que, para além de toda escrita, há o indizível e a música e, por isso, o escritor, para ele, não é senão "o copista de uma partitura 'natural', de um 'livro' da Natureza, bem distinto dos 'livros mentirosos' dos homens, ditado por Deus mesmo e escrito 'no fundo' do 'coração' do homem".

II

Mas esse escritor-copista é também um pensador político, preocupado com a cidade justa, e um legislador, às vezes confrontado com a tarefa de ordenar, da melhor maneira possível, as cidades existentes.

Como filósofo político, o paradoxo fundamental que procura resolver no *Contrato Social* é o seguinte: de que modo associar os homens, mantendo-os ao mesmo tempo livres e iguais, conforme ordena a natureza? Como se sabe, para solucionar o problema, Rousseau recorre a outro paradoxo: à noção de soberania da vontade geral. Sendo *soberana*, a vontade não pode ser representada, mas, sendo um *modo de coexistência* dos indivíduos e não se distinguindo do conjunto de seus membros como instância separada (justamente

porque não é exterior aos indivíduos, como o soberano em Hobbes), a pessoa pública, que é a vontade, precisa de seu outro, o indivíduo, a fim de se encarnar. Em outros termos, para ser soberana, a vontade — soberana e, portanto, irrepresentável — precisa de um mínimo de representação. Conforme observa Salinas, a vontade aparecerá, então, a exemplo da Natureza, como "uma idéia reguladora que pode ser representada de diversas maneiras, mas que está necessariamente para além de todo representante". Ora, a partir dessa idéia, Rousseau terá em mãos o mesmo princípio formal explicitado anteriormente, ou seja, uma *escala*, que lhe permitirá, agora, medir as formas de governo, as formas específicas de representação política ou as situações políticas concretas. Também aqui a escala deverá variar "entre um grau mínimo, de fusão e coesão, e um grau máximo, de separação e divisão". Num extremo, a República ideal, na qual a vontade geral será representada apenas pelas leis e poder executivo, prescindindo até mesmo de uma representação legislativa e expressando-se por intermédio de assembléias populares. No extremo oposto, a morte do corpo político, o despotismo, "figuração exacerbada do malefício próprio ao jogo da representação, na qual um só Protagonista usurpa todos os demais papéis e rouba para si o espetáculo". De posse dessa escala, o Legislador avaliará as situações singulares, trabalhando para levar os governos existentes a se aproximarem, tanto quanto possível, do extremo ideal. É por isso, explica o autor de *Rousseau: Da Teoria à Prática*, que não se pode acusar o legislador da Polônia de sucumbir à fórmula da representação parlamentar, depois de fazer o elogio da assembléia popular. Aplicada a um grande estado como a Polônia, a escala indica o lugar que ele deve ocupar no seu interior: entre outras coisas devido às dimensões do território polonês, não cabe aqui a forma ideal de expressão da vontade geral, admitindo-se, portanto, uma representação por deputados.

III

A *Carta a d'Alembert* faz um exame implacável dos efeitos do espetáculo teatral sobre os espectadores. A conclusão de sua primeira parte, que investiga o conteúdo das peças, é drástica: o teatro não consegue transformar os maus costumes em bons, como pretendem os filósofos, mas é bem capaz

de realizar o efeito inverso. Além disso, várias outras razões desaconselham sua introdução em Genebra. Por exemplo: uma república não deve adotar "esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro"; a ela convém, em contrapartida, festas "ao ar livre", "sob o céu" e "iluminadas pelo sol". Quais serão os objetos de tais espetáculos? "Nada, se quisermos", responde Rousseau. Ou melhor: "Oferecei os próprios espectadores como espetáculo; que eles mesmos se tornem atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que todos fiquem mais unidos." É esse o desfecho da *Carta*: ela insiste naquilo que é próprio da tradição cultural de Genebra, ou seja, as festas cívicas da cidade.

Bento Prado Jr. demonstrou certa vez que não se deve assimilar a *Carta a d'Alembert* nem à desqualificação metafísica da representação, nem aos tradicionais argumentos teológico-morais contra o teatro. Na verdade, o livro de Rousseau inauguraria a crítica *social e política* dos espetáculos, denunciando o procedimento etnocentrista dos filósofos, que examinam o teatro sem passar pelo inventário de suas *diferenças* ao longo da história.[1] Penso que a originalidade da interpretação de Salinas consiste em determinar, por assim dizer, a "lógica" que permite esse inventário. A *Carta a d'Alembert* trabalharia, assim, com o mesmo esquema anteriormente definido, ou seja, com uma *escala* que permite ajuizar as figuras múltiplas do espetáculo. Num de seus extremos deve-se colocar o teatro clássico francês: trata-se aqui da apoteose da *representação*, da cena ilusionista que separa radicalmente o palco e a platéia; como se pode adivinhar, é o grau máximo de afastamento em relação à unidade da Natureza. No extremo oposto, dá-se a aproximação máxima: com as festas cívicas, espartana ou genebrina, estamos diante de uma espécie de "grau zero da representação", pois aqui cada espectador é ao mesmo tempo ator e, portanto, o próprio espetáculo.

(Publicado como prefácio a *Paradoxo do espetáculo* - poética e política em Rousseau, de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.)

UMA ARTE DA MEDIDA (II)

Por duas vezes tive a ocasião de escrever sobre o *Paradoxo do Espetáculo*, de Luiz Roberto Salinas Fortes e, tanto numa quanto noutra, fui breve e apressado. A primeira foi em 1988 ou 1989, quando Paulo Eduardo Arantes, então diretor da revista *Discurso*, do Departamento de Filosofia da USP, me pediu uma apresentação ao livro de Salinas, que deveria ser publicado parcialmente na revista. Pressionado por outros compromissos e também pelo Paulo, que precisava entregar os originais na gráfica, escrevi um texto curto e, por assim dizer, "estrutural", preocupado sobretudo em reproduzir, em sua generalidade, os procedimentos do autor. A segunda vez foi agora, quando o Milton Meira decidiu editar o *Paradoxo* pela Discurso Editorial e me consultou sobre a possibilidade de voltar a publicar aquela apresentação. Concordei e achei que era hora de retomar o texto, mas de novo fui atropelado por uma porção de prazos e não pude fazer aquilo que queria: pensar um pouco a eventual originalidade do *Paradoxo* em relação aos modelos consagrados de leitura da *Carta a d'Alembert sobre os Espetáculos*, de Rousseau. Aproveito esta terceira oportunidade para esboçar esse trabalho, advertindo a todos que este texto foi escrito literalmente da noite para o dia. Na verdade, a princípio eu pretendia retomar neste colóquio a segunda "Apresentação" ao *Paradoxo*. Mas, como alguém andou dizendo que, ao permitir sua publicação na *Folha de S.Paulo*, eu me plagiara a mim mesmo, decidi não repetir a façanha e então resolvi preparar outro texto feito às pressas.

Em um ensaio de 1975, intitulado "Gênese e Estrutura dos Espetáculos", Bento Prado Jr. resumiu os dois grandes modelos de interpretação da *Carta*, refutou os dois e propôs uma outra leitura.

O primeiro modelo é o "teológico-moral", que considera o texto de Rousseau como uma retomada da crítica *moral* do teatro feita pela tradição dos escritores devotos. Essa leitura deixa escapar aquilo que é essencial, pois considera que a ruptura entre Rousseau e os Filósofos é "uma negação abstrata e externa" e não uma crítica que "atravessa o campo conceitual aberto pela Filosofia das Luzes para poder organizá-lo de nova maneira". A fim de contestar essa leitura, Bento aponta os decisivos pontos de convergência entre Rousseau e Diderot a respeito do teatro, demorando-se aliás nas convergências de ordem moral — o que mostra que, no século XVIII, *de um ponto de vista moral* era possível ser a favor ou contra o teatro.

A outra interpretação, em moda em fins dos anos 60, encara o livro de Rousseau como uma retomada da crítica metafísica do teatro, quer dizer, como uma espécie de avatar da tensão entre "presença e re-presentação". Conforme as palavras de Bento Prado, a *Carta* se vê assimilada agora à posteridade de Platão, não mais à de Bossuet. O ensaio "Gênese e Estrutura" contesta esse modelo examinando a *Gramatologia* de Derrida, que estuda a desqualificacão metafísica do teatro, supostamente empreendida por Rousseau, tomando como pano de fundo outro tema tipicamente platônico: a desqualificação metafísica da escrita. Aliás, poderia tê-lo contestado em *A Transparência e o Obstáculo* de Starobinski, que, em quatro ou cinco belas páginas consagradas ao tema da festa em Rousseau, identifica a antítese teatro/festa, na *Carta a d'Alembert*, à oposição entre "um mundo de opacidade e um mundo de transparência". Não pretendo retomar aqui toda a argumentação de Bento Prado contra Derrida e seu modelo de interpretação. Basta lembrar o mais simples e contundente, que a meu ver também desarticula o esquema de Starobinski. A leitura metafísica da *Carta* desconsidera que Rousseau critica o teatro tendo no horizonte aquilo que se pode chamar "o contraponto crítico do teatro antigo", ou seja: o elogio da tragédia antiga, forma de espetáculo teatral que não se distingue completamente das tradições sagradas e cívicas dos gregos e, por isso, é capaz de *juntá-los* (e não *separá-los*, como faz com os franceses o teatro clássico).

Desse modo, assim como no *Discurso sobre as Ciências e as Artes* Rousseau não critica a natureza do saber, mas uma figura histórica do conhecimento, na *Carta a d'Alembert* Rousseau não trata da "essência do teatro", mas de sua "gênese e estrutura". A *Carta* deve ser lida, assim, como um exame da *função social e política* dos espetáculos, cuja originalidade, entretanto, só aparece no interior da antropologia e da filosofia da história rousseaunianas. Esta antropologia e filosofia denunciam o procedimento metodológico dos filósofos ilustrados, cujo etnocentrismo, no caso, pretende resolver a questão do teatro sem passar pelo "inventário das diferenças" que as formas teatrais assumem ao longo da história. Tal inventário mostra, porém, que a *posição* da cena no interior de cada cidade jamais é a mesma, que esta posição varia segundo o caráter, os costumes e o temperamento de cada povo, ou seja, de acordo com o tempo e o espaço. O que não quer dizer que Rousseau oponha ao etnocentrismo das Luzes os tradicionais argumentos do ceticismo, pois, se a posição da cena varia, sua *função* é uma só: espelhar justamente o caráter, o temperamento e os costumes do povo para o qual é feita. O que há de novo aqui, conforme Bento Prado, "é o uso que se dá a essa proposição, como preparação de uma genealogia dos valores: ela torna possível uma hierarquização das diferentes formas de espetáculo mediante um diagnóstico da qualidade do público". A desqualificação do teatro clássico francês implica, pois, a desqualificação do público para o qual ele é feito.

Se passarmos agora à interpretação que Salinas dá à *Carta* de Rousseau, veremos, de pronto, que ela parte da problemática explorada pela leitura metafísica: como se sabe, o *Paradoxo do Espetáculo* procura entender a complexidade do juízo de Rousseau sobre o teatro a partir de sua crítica à representação em geral e, ainda, à representação política. Estamos no próprio coração da interpretação metafísica. Mas seria o *Paradoxo* uma simples retomada dessa leitura? Penso que não e, para mostrá-lo, vou refazer sumariamente o caminho percorrido por Salinas.

A fim de se compreender a crítica rousseauniana da representação, diz ele, é preciso lembrar que, segundo algumas interpretações, a Natureza para Rousseau é uma idéia reguladora

que jamais pode ser apreendida absolutamente, mas da qual as representações podem aproximar-se ou afastar-se; conseqüentemente, a Natureza pode ser tomada como o ponto de referência de uma escala capaz de medir os graus de afastamento e aproximação de cada forma de expressão humana. Num dos extremos da escala está a *mathesis*, discurso "perverso" que faz da própria representação o valor supremo, substituindo a ordem natural por uma ordem postiça; no extremo oposto, o discurso "autêntico", "um circunlóquio, um rodeio em torno da obscura origem", no dizer de Salinas, e cujo modelo ideal é a música.

Este esquema, que recusa as condenações absolutas e opera com a idéia de escala, estaria igualmente presente na crítica rousseauniana da representação política. O ponto de referência, aqui, é a idéia reguladora de Vontade, que está "para além de qualquer representante", mas funda a escala que mede as formas de governo e as situações políticas concretas segundo seu grau de aproximação ou afastamento em relação à Vontade. Num extremo, a República ideal, onde a vontade geral se expressa diretamente por intermédio de assembléias populares; no extremo oposto, a morte do corpo político, o despotismo, no qual, segundo Salinas, "um só Protagonista usurpa todos os demais papéis e rouba para si o espetáculo".

Se projetarmos o mesmo princípio formal sobre a *Carta a d'Alembert*, compreenderemos melhor as nuances do seu juízo sobre os espetáculos. O teatro clássico francês, cena ilusionista que separa radicalmente o palco e a platéia, é o grau máximo de afastamento em relação à unidade da Natureza, enquanto a festa cívica espartana é a aproximação máxima, pois aqui cada espectador é, ao mesmo tempo, ator e, portanto, o próprio espetáculo. Em algum lugar da escala, próximas entretanto desse "grau zero da representação", será preciso situar as duas outras formas de espetáculo elogiadas na *Carta*: a tragédia grega e a festa cívica genebrina.

Natureza e Representação, Vontade e Representação, Festa e Representação: como se pode ver, cada uma das partes em que se divide o *Paradoxo* parece ser uma variação sobre o tema maior da interpretação metafísica — o tema da oposição entre Presença e Re-presentação. Eu diria que, no ponto de

partida, Salinas é tributário da leitura metafísica, mas diria também que logo ele ultrapassa sua problemática, e o faz ao trabalhar com o conceito de *escala*. Com efeito, como se pôde ver pelo resumo acima, a noção de escala comporta um notório *relativismo*, incompatível com o caráter absoluto das oposições com as quais opera a leitura metafísica. Assim, o conceito de escala permite a superação dessas oposições e a mudança do foco da investigação. Em outras palavras, o conceito permite a superação da oposição Natureza/Representação em benefício de uma outra, a oposição Música/*Mathesis*; o ultrapassamento da oposição Vontade/Representação em nome da oposição República Ideal/Despotismo; e ainda a superação do par Festa/Representação pelo par Teatro Clássico Francês/Festa Cívica Espartana. As novas antíteses, decorrentes das anteriores, não são absolutas; primeiramente, porque Rousseau enxerga entre um termo e outro uma enorme gama de nuances, identificadas por aquilo que Salinas chama de "uma arte da medida"; em segundo lugar, porque, em geral, os termos da antítese são figuras históricas precisas, tais como o saber enquanto *mathesis* (por oposição ao "saber socrático"), a festa cívica espartana ou genebrina, o teatro clássico francês etc.

Voltando aos termos do ensaio de Bento Prado Júnior, creio poder dizer — como disse na "Apresentação" ao *Paradoxo* — que a originalidade da interpretação de Salinas consiste em determinar, por assim dizer, a "lógica" que permite o inventário das múltiplas figuras do espetáculo ao longo da história. Para mostrar a pertinência da leitura de Salinas, bastaria lembrar que o movimento identificado por ele é, segundo alguns, rousseauniano por excelência. É o desdobramento que se pode encontrar, por exemplo, na passagem do *Discurso sobre a Desigualdade* para *O Contrato Social*. Segundo têm insistido tantos comentadores, essa passagem contém a superação da dicotomia Natureza/Sociedade em benefício de outra, que dá ao pensamento de Rousseau uma nova direção: refiro-me à dicotomia que opõe uma forma de sociabilidade fundada na servidão e desigualdade e uma outra, esta fundada na liberdade e igualdade.

Esse tipo de movimento, aliás, tem a ver com outro, bem próprio da obra de Jean-Jacques Rousseau e que sempre

representou um desafio para a argúcia e fineza hermenêuticas de Luiz Roberto Salinas Fortes: o movimento que vai das formulações teóricas e gerais às avaliações concretas do filósofo. Não é à-toa que o primeiro livro de Salinas sobre Rousseau se chamava: *Rousseau: Da Teoria à Prática.*

(Comunicação apresentada no "Colóquio Rousseau", em homenagem a Luiz Roberto Salinas Fortes, realizado no Departamento de Filosofia da USP, em novembro de 1997.)

DIDEROT COMO CRÍTICO DE ARTE

Em 1759, Denis Diderot, diretor da *Encyclopédie*, começou a escrever sobre os "Salões" na *Correspondência Literária, Filosófica e Crítica.*

Conhecido em toda a Europa como dos mais ilustres representantes do partido dos filósofos, precisamente nesse ano Diderot sofrera um enorme revés: o Parlamento de Paris, pressionado pelos devotos, cassara o privilégio de impressão da *Encyclopédie*, cuja edição deveria prosseguir na clandestinidade. Dentro em pouco, aliás, novo golpe, numa outra frente: o êxito da comédia jocosa *Os Filósofos*, do devoto Palissot, e o semifracasso de Diderot com a comédia séria *O Pai de Família* marcam a derrota provisória do empreendimento de reforma da cena francesa contemporânea. Tais circunstâncias, sem dúvida, contribuíram para o recolhimento do filósofo que, a partir de 1760, passou a escrever cada vez menos para o grande público francês da época. Ora, a *Correspondência* é uma espécie de emblema dessa nova atitude: então dirigida por um grande amigo de Diderot, Melchior Grimm, era destinada a um seleto grupo de assinantes, mais ou menos uma dúzia de aristocratas estrangeiros. É nesse espaço quase íntimo que o filósofo terá a ocasião de escrever sobre os "Salões", exposições realizadas pelos membros da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, e assim chamadas porque, a partir de 1748, se passavam no Salão Quadrado do Louvre.

Até 1781, a cada dois anos, Diderot se ocupará dos "Salões" para a *Correspondência.* Além de testemunhar uma enorme virada na pintura francesa do século XVIII (a passagem do rococó para o neoclassicismo), dará feição definitiva a um novo gênero então praticado em panfletos e gazetas do

tempo, que hoje chamaríamos crítica de arte. Se a princípio Diderot tende a avaliar os quadros como homem de letras, importando-se principalmente com seu conteúdo, à medida que o tempo passa descobre o quanto o juízo de gosto deve levar em conta o "fazer" do pintor, como então se dizia. Ao considerar-se de posse de critérios seguros (tanto do ponto de vista "moral" como técnico), Diderot decide explicitá-los num pequeno opúsculo, os *Ensaios sobre a Pintura*. Ao final do *Salão de 1765*, assim a obra é anunciada aos leitores da *Correspondência*:

> Após descrever e julgar de quatrocentos a quinhentos quadros, terminemos por produzir os nossos títulos: devemos essa satisfação aos artistas que maltratamos, devemo-la às pessoas a quem essas folhas são destinadas; expor francamente os motivos da confiança que se pode ter em nossos juízos talvez seja um meio de suavizar a crítica severa que fizemos de várias produções. Para este efeito ousaremos dar um pequeno Tratado de pintura, e falar à nossa maneira e segundo a medida de nossos conhecimentos do desenho, da cor, da maneira, do claro-escuro, da expressão e da composição.

É sabido que os escritos de circunstâncias ou os tratados que antecedem os textos de Diderot haviam posto à disposição de todos uma linguagem especializada para falar sobre pintura. Faziam parte desse repertório termos como "claro-escuro", "magia" ou "fazer". Coube a Diderot, segundo um estudioso, dar a essa terminologia um sentido novo e rigoroso, freqüentemente acatado pelos seus sucessores de ofício. Um dos grandes interesses dos *Salões* e dos *Ensaios*, portanto, é mostrar a progressiva conversão do filósofo em crítico de arte. Esse tipo de transformação, aliás, é bem característico de Diderot, filósofo cheio de máscaras e que, para falar de si mesmo ou de suas personagens, freqüentemente invocava Vertumnus, deus romano que preside as transformações do tempo e das estações.

Aqui é preciso, entretanto, insistir em alguns pontos. Antes de mais nada, não custa lembrar que se os *Salões* consagram, na obra de Diderot, o progressivo reconhecimento da técnica em pintura, a valorização da técnica em geral há muito fazia parte das preocupações do filósofo. Como se sabe, Diderot era diretor do *Dicionário Razoado das Ciências, Artes e Ofícios*,

obra cuja finalidade — como o próprio título o indica — era promover o saber experimental e técnico e, portanto, desqualificar a tradicional distinção entre o "espírito" e a "mão", entre as artes liberais e as mecânicas. Conforme observou um estudioso do assunto, tal concepção levou os enciclopedistas a considerar a máquina uma imitação da natureza e, por que não, uma obra de arte. Por aí se vê que não é de espantar que tenham promovido um artesão, o relojoeiro Caron de Beaumarchais, à condição de grande artista.

Por outro lado, é preciso ressaltar que esta ênfase na técnica não nos deve fazer esquecer um dos significados maiores dos *Salões* e dos *Ensaios*: a crítica de Diderot a qualquer tipo de maneirismo, a qualquer concepção da arte como cópia de modelos. Para ele, a pintura deve ser entendida como imitação direta da natureza: daí a crítica do academicismo ou de Boucher e o elogio de Chardin, de Vernet, de Greuze etc. Aliás, essa desqualificação do convencionalismo não ficava restrita às artes plásticas, mas também incluía a música, o teatro, o romance.

Último ponto a ser lembrado: se o pensamento clássico costumava postular dedutivamente o parentesco entre as artes, quer dizer, partindo de uma definição da Beleza ou da Bela Natureza, segundo Diderot o caminho deveria ser inverso. Ou seja: para reduzir as artes a um mesmo princípio, finalidade última da estética como disciplina filosófica, nós devemos partir daquilo que as diferencia, fazendo um inventário da especificidade dos procedimentos técnicos de cada arte em particular. Por isso, a luminosa *Carta sobre os Surdos-Mudos*, de 1751, já insistia nessas especificidades: "o belo momento do poeta nem sempre é o belo momento do pintor", proclamava ela. Por isso ainda, pode-se dizer que a atividade de Diderot como crítico de arte não coloca entre parênteses a perspectiva filosófica, mas é uma maneira de afirmá-la segundo os moldes da reflexão sobre a arte no século XVIII. Pode-se mesmo dizer que, desde 1751, um certo lugar já estava previsto para aquela atividade no conjunto de sua produção como filósofo.

Talvez as observações acima possam enriquecer um pouco a leitura dos *Ensaios sobre a Pintura*, lançamento que põe ao alcance do leitor brasileiro uma outra faceta das tantas que compõem a obra de Denis Diderot. Agora é torcer para

que em breve *possamos contar* com os *Salões*, ao menos em coletânea.

(Resenha de: DIDEROT, D. *Ensaios sobre a pintura.* Trad. introd. e notas de Enid de Abreu Dobransky. Campinas: Papirus, 1993. Publicado no suplemento Mais!, *Folha de S.Paulo*, em 22 de outubro de 1993.)

FILOSOFIA EM FORMA DE ROMANCE

Ah! se precisamos de fábulas, que estas fábulas sejam ao menos o emblema da verdade.

Voltaire

Em fins do século XVII, a imaginação européia se viu às voltas com uma porção de estrangeiros: o selvagem americano, o sábio egípcio, o árabe maometano, o príncipe siamês, o espião turco, o filósofo chinês, o viajante persa. Quer forasteiros, quer anfitriões, essas figuras tinham religiões, leis e costumes específicos. Reclamavam, por isso, um lugar na história e permitiam ver que as coisas humanas são instáveis e relativas.

Em 1721, Charles Louis de Secondat fixou definitivamente esse tipo literário, publicando um romance que contaria trinta edições até a morte do autor: as *Cartas Persas*.

O enredo da obra é simples. Um grande senhor persa chamado Usbek resolve ausentar-se de seu país em companhia do jovem Rica; movido pelo desejo de aprender (e um pouco para evitar complicações políticas), embrenha-se no Império Turco, atravessa o norte da Itália e chega enfim a Paris. Os viajantes observam, avidamente, e refletem. A princípio, espantam-se com tudo o que vêem (as maneiras européias, leitor, não são tão naturais quanto parecem...), mas, com o passar do tempo, boa parte da estranheza se torna familiaridade. Suas impressões são confiadas às cartas que escrevem e enviam à Pérsia, ora para os amigos, ora, no caso de Usbek, para suas esposas e escravos eunucos. A intriga propriamente dita vai se tecendo, devagar, por intermédio das respostas de alguns destinatários: a longa ausência de

Usbek leva o serralho à desordem, à revolta e enfim à tragédia, e o romance termina com a confissão de culpa e suicídio de Roxane, favorita de Usbek.

Como se vê, de um lado, uma investigação filosófica, de outro, uma intriga oriental. Mas é preciso insistir que elas não são contadas por um narrador que sabe o que pensam e sentem as personagens, e sim pelos próprios missivistas, cuja sucessão de cartas vai fazendo progredir o romance. O autor, que se dirige ao leitor na introdução, finge que apenas traduziu, selecionou e ordenou o material. As *Cartas Persas* são, como se diz, um romance epistolar.

Assim como o tipo literário que aqui explora, o gênero não era novo: tinha raízes no século anterior. Tampouco era nova a idéia de juntar as duas coisas. O que deve reter nossa atenção é que Secondat viria a ser Montesquieu, um dos maiores filósofos do século, o tão celebrado autor de *Do Espírito das Leis* — livro que, numa palavra, liberou as ciências do homem da teologia. Cabe, pois, perguntar: por que um filósofo desses escreve um romance e por que epistolar? As próprias *Cartas* respondem essas questões.

A Carta 11, de Usbek a Mirza, explica o primeiro ponto. Usbek se dispõe a discorrer sobre a virtude e a justiça, e então escreve:

> Para cumprir o que me solicitas, não considerei que devesse recorrer aos arrazoados mais abstratos: com certas verdades, não basta persuadir; é preciso, além disso, fazer sentir. São dessa espécie as verdades morais. Talvez esta passagem de história te afete mais do que uma filosofia sutil.

Esta lição mostra que a verdade filosófica não se exprime apenas na forma do conceito, mas também, por assim dizer, de maneira "sensível". Como numa certa tradição que remonta à Grécia (aos diálogos de Platão, por exemplo), aqui há lugar para uma aliança entre *lógos* e *mythos*, razão e fábula. A lição não é nova, mas está no fundo da mais espantosa diversificação da expressão filosófica que jamais se conheceu: no século XVIII, a filosofia se acomoda não apenas ao tratado rigoroso, mas também ao diálogo, ao romance, ao conto, à carta, ao ensaio, à peça de teatro, ao verbete de

dicionário. Tal diversificação exprime a certeza de que a filosofia não deve ser uma controvérsia entre especialistas, mas intervenção nos destinos da cidade, na vida e na felicidade dos homens.

Por outro lado, a segunda questão é explicitada nas "reflexões" que Montesquieu acrescentou em 1754 às *Cartas*. Ele escreve:

> Por sinal, essa espécie de romance costuma alcançar sucesso, porque nela cada um expõe em pessoa sua situação atual — o que nos leva a sentir as paixões melhor do que qualquer narrativa poderia fazer. (...) Finalmente, nos romances usuais, as digressões só podem ser toleradas quando elas próprias formam um novo romance. Não cabe introduzir arrazoados nestas partes porque, como as personagens não estão juntas para raciocinar, isto iria contra o propósito e a natureza da obra. Mas, escrevendo na forma de cartas, caso em que os atores não são selecionados e em que os assuntos tratados não dependem de nenhum propósito ou plano previamente elaborado, o escritor goza as vantagens de poder acrescentar a filosofia, a política e a moral a um romance, e de articular o conjunto inteiro por uma cadeia secreta e, por assim dizer, desconhecida.

Das afirmações de Montesquieu pode-se inferir que o romance epistolar é a forma mais adequada para os propósitos do filósofo-romancista. (Não é de espantar, pois, que Rousseau viesse a escrever *La Nouvelle Heloïse* ou que Diderot apreciasse tanto a obra do inglês Richardson, que explorou o gênero num registro sentimental.) Esta feliz adequação é atribuída a duas razões. Em primeiro lugar — devido à ausência de uma mediação narrativa, que põe as coisas no passado — o leitor tem acesso imediato à "situação atual" das personagens, mergulhando diretamente em suas paixões (o romance, se quisermos, é quase uma peça de teatro, arte pela qual o século XVIII tinha especial preferência). Por outro lado, sem comprometer a unidade da obra, a forma da carta, mais livre, permite a multiplicação de digressões filosóficas, políticas e morais. Em outras palavras, o romance epistolar é ideal para acolher o *lógos* e o *mythos*, a razão e a fábula.

Mas será que, no caso das *Cartas*, pode-se falar dessa prometida unidade? À medida que nossa leitura avança, a impressão reiterada de estilhaçamento parece mostrar o contrário. Os missivistas se multiplicam, os assuntos tratados também: sem qualquer transição, passa-se do prosaico ao sublime — a uma carta de Rica, sobre a vida mundana em Paris, segue-se outra de Usbek, sobre os atributos da divindade. Por entre tudo isso, insinua-se a intriga oriental e, ainda, vários pequenos contos inseridos. Razão pela qual, durante muito tempo, a crítica inclinou-se a contestar a unidade do livro, considerando pretexto ou divertimento o enredo propriamente dito, maneira duvidosa de dourar a pílula, eventualmente amarga, da investigação filosófica.

Aqui não é possível esmiuçar a unidade das *Cartas*, mas apenas sugerir aquilo que a garante do ponto de vista temático. Conforme já se observou, a investigação filosófica de Usbek é de uma enorme variedade, compreendendo todos os tópicos que preocuparam as Luzes: o melhor governo, o poder real, a natureza e a origem das leis, a escravidão, o divórcio, o luxo, a felicidade, o prazer, a diversidade dos cultos, os atributos de Deus, a tolerância etc. Mais: a investigação não é estática, ela tem movimento, evolui, acomodando-se ao tempo da narrativa. Aquilo que, aos olhos do persa, parecia estranho se torna mais familiar e vice-versa, o que permite um juízo equilibrado sobre o Ocidente e o Oriente. Porém, disse um estudioso, as dissertações filosóficas, os episódios do serralho e as narrativas laterais são variações em torno de um único tema: a impossibilidade de separar felicidade, virtude e liberdade. É este o fio que amarra — para escolher exemplos mais ou menos aleatórios — a parábola dos trogloditas ou o conto dos guebros à história do serralho, com seus escravos mutilados, suas mulheres tiranizadas e seu desenlace trágico. Vista assim, a intriga oriental já não aparece como simples ornamento, é parte da investigação filosófica, é meditação sobre o medo e o despotismo.

Tal rigor no tratamento do romance filosófico certamente ajudou os sucessores de Montesquieu: Voltaire, Diderot, Rousseau. Ajudou até mesmo a reabilitação do próprio romance, tão desprezado em princípios do século XVIII. Conforme dissera Montesquieu, o conjunto estava articulado "por

uma cadeia secreta e, por assim dizer, desconhecida". Mostras de imprudência deram aqueles que negaram crédito a quem escreveu *Do Espírito das Leis*, e pôs a serviço do romance filosófico sua espantosa fineza em reconhecer as nuances e seu incomparável poder de reduzir o múltiplo ao uno.

(Resenha de: MONTESQUIEU, M. J. A. *Cartas persas*. Trad. de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Paulicéia, 1991. Publicado com o título "*Cartas persas* reúnem razão e fábula", no suplemento Letras, *Folha de S.Paulo*, em 16 de novembro de 1991.)

A RELIGIOSA

TRAGÉDIA E MISTIFICAÇÃO

I

Dentre os freqüentadores do salão de Madame d'Epinay, onde se reuniam Diderot e os enciclopedistas, havia um certo Marquês de Croismare, personagem ao mesmo tempo mundano, cristão e filósofo, por quem todos tinham a maior afeição. Ora, em 1759, após a morte da esposa, ele partira para suas terras na Normandia, prometendo voltar tão logo se acertassem os negócios da família. Mas o tempo passava e o Marquês ia esticando a temporada. Para tristeza dos amigos, parecia que tão cedo não ia deixar o campo: *reunira* os filhos ao seu redor, dava-se bem com o *pároco do lugar*, dedicava-se à jardinagem e "lançara-se de repente na maior das devoções". Ao fim de quinze meses, com a paciência esgotada, Diderot e seus amigos decidiram trazê-lo de volta a qualquer preço e, para isso, puseram em prática uma "insigne patifaria".

Pouco tempo antes, Paris acompanhara o caso de uma religiosa de Longchamps, que recorrera à justiça para anular os seus votos, alegando ter professado sob coação *familiar*. Sem conhecer a freira, nem sequer sabendo o seu *nome*, o Marquês se interessara por ela a ponto de interceder em *seu* favor junto aos conselheiros do Parlamento. Em vão, pois logo em seguida a religiosa perdeu o processo e não se voltou a falar a seu respeito. Valendo-se desse fato, os amigos do Marquês inventaram um nome para ela — Suzanne Simonin —, supuseram que fugira do convento e que se instalara em Versailles na casa de uma certa Madame Madin, de onde, por carta, no começo de fevereiro de 1760, implorava socorro a seu benfeitor. (Diga-se, de passagem, que eram reais o endereço e a pessoa da respeitável senhora, embora ela ignorasse o conluio e houvesse apenas assumido o encargo de remeter a Paris a correspondência endereçada a Suzanne Simonin.)

Embora não tivesse desconfiado da farsa, o "leal e encantador" Marquês, em vez de por-se a caminho, escreveu à religiosa propondo-lhe o lugar de dama de companhia junto a sua filha em Caen. Não era o que esperavam os conspiradores que, para ganhar tempo, fizeram Suzanne cair doente e passaram a manter a correspondência em nome de Madame Madin. Mas, como o Marquês persistisse na oferta e não arredasse pé de sua propriedade, afinal eles foram obrigados a anunciar-lhe, em maio de 1760, a morte da religiosa. O sr. de Croismare só teria tomado conhecimento do complô alguns anos depois, quando, já de volta, foi apresentado a Madame Madin, que tampouco tinha idéia daquilo que se passara.

Entretanto, durante a correspondência, deu-se "uma circunstância das mais singulares": enquanto o Marquês se deixava "agitar" pela "mistificação", uma coisa parecida começou a se dar com Diderot. Convencido de que o sr. de Croismare não acolheria uma jovem desconhecida, o filósofo pôs-se a escrever, em primeira pessoa, a história da religiosa. Porém, de tal modo se deixou envolver por ela que, certo dia, um amigo surpreendeu-o em pleno trabalho, com o rosto inundado de lágrimas e, ao perguntar-lhe o que estava acontecendo, ouviu a seguinte resposta: *Je me désole d'un conte que je me fais*. (Tradução livre e aproximativa: *Estou aflito com um conto que escrevo*.)

Composta em forma de "memórias" ou "testemunho", esta história começou a ser escrita tão logo os conspiradores receberam a primeira carta do Marquês de Croismare; ela jamais foi enviada ao seu destinatário e, com o passar dos anos, tornou-se o romance *A Religiosa*, "a mais cruel sátira jamais feita sobre os claustros".

II

O que se acaba de ler vem contado, sem qualquer rodeio, no "Prefácio da Obra Precedente", que se segue ao romance desde sua primeira publicação em 1780-1782. Mais: o prefácio ainda oferece toda a correspondência trocada entre Suzanne, o Marquês e Madame Madin, o que torna o depoimento da

religiosa uma longa carta, que o leitor pode integrar às demais, refazendo retrospectivamente um romance epistolar. Adiante voltaremos ao prefácio. Por ora, vejamos sumariamente o que tem contra os conventos um dos mais contundentes escritos da Ilustração francesa.

Segundo o autor de *A Religiosa*, a instituição do claustro é nefasta por duas razões distintas: é cúmplice de uma ordem social e política profundamente iníqua e, além disso, funda-se num regime que contesta a ordem da natureza.

Para sustentar a primeira acusação, Diderot se detém, segundo vários críticos, no tema da *vocação*: não é por um movimento espontâneo que a maioria das moças entra para a vida monástica, mas por coação, a fim de resolver questões de honra e dinheiro que afligem certas famílias. A outra denúncia mobiliza o tema do *retiro* numa pequena sociedade separada do convívio dos homens. Esses lugares, cujo regime contesta a sociabilidade, que é o mais forte pendor da natureza humana, só podem gerar as terríveis personagens que durante o romance perseguem irmã Suzanne. (De passagem, não custa notar que, ao partir da idéia de que o homem *não é* naturalmente sociável, Rousseau tende a valorizar o mundo fechado e protegido: é o caso de Genebra na *Carta a D'Alembert* ou da pequena sociedade de Clarens na *Nouvelle Heloïse*.)

A fim de tornar eficaz a sua sátira, Diderot procurou, segundo o melhor ideal ilusionista, dar aos sofrimentos de Suzanne a força de uma coisa presente. Para tanto, reduziu ao máximo a distância entre o leitor e o universo representado, atribuindo ao romance uma estrutura dramática. Antes de mais nada, como ele próprio notava numa carta a Grimm, concentrou todo o interesse sobre a personagem que fala. Além disso, conforme observa J. Chouillet, partiu de um argumento simples (como aconselhava Racine, por exemplo): "Uma religiosa sem vocação, em luta contra a sentença do destino." Esse argumento engendra três episódios desiguais, que se desenrolam nos conventos de Sainte-Marie, Longchamps e Saint-Eutrope e são dominados por quatro figuras de madres superioras: a primeira apenas representa uma certa ordem administrativa e nem sequer tem nome próprio; em seguida, surge o par antitético Madre de Moni-Madre Santa Cristina, "a

mãe benevolente e iluminada e a madrasta sádica"; e afinal, na última parte, Madame ***, a maníaca sexual. Conforme Chouillet, o uso das técnicas dramáticas transparece no desdobramento trágico dos episódios, na degradação progressiva dos caracteres das madres ou ainda nos sentimentos que despertam no leitor: a admiração, o horror, a piedade. Além disso, o protótipo da religiosa é Iphigénie, um dos tipos teatrais que mais obcecava Diderot. Assim como a filha de Agamenon é levada aos altares para expiar uma ofensa do pai contra Diana, Suzanne deve ser sacrificada a fim de resgatar um pecado da mãe, de quem é filha bastarda. Acrescente-se aquilo que talvez revele melhor a intenção teatral de Diderot, ainda segundo Chouillet: essa interpretação parte da mãe e Suzanne jamais a repele, o que permite preservar escrupulosamente o pensamento da heroína, sem confundi-lo com aquilo que pensava o enciclopedista.

III

> Mas, por acaso, não tereis visto jogos de crianças que foram gravados? Não tereis visto um moleque que avança sob a máscara hedionda de um velho que o oculta da cabeça aos pés? Sob a máscara, ele ri de seus camaradinhas que o terror põe em fuga. Esse moleque é o verdadeiro símbolo do ator; seus camaradas são o símbolo do espectador.

O fragmento acima faz parte do *Paradoxo sobre o Comediante* e mostra a importância que tem para Diderot a questão posta no "prefácio-anexo". Como se pode ver, a brincadeira do menino mascarado só dá certo se ele estiver oculto da cabeça aos pés. Mas, no caso do prefácio, ao nos revelar as circunstâncias que deram origem a *A Religiosa*, Diderot não poria em risco o jogo pacientemente sustentado durante todo o romance? E quanto a nós, não nos sentiríamos espectadores logrados, ao descobrir que os conspiradores liam às gargalhadas as mesmas cartas que deviam arrancar lágrimas do pobre Marquês?

A resposta será afirmativa se considerarmos o prefácio um documento histórico, que relata com fidelidade fatos realmente acontecidos. Há quem pense, entretanto, que o Marquês de Croismare não era tão crédulo (e nem Diderot tão sensível) quanto lá se pretende e que, embora lide com fatos verídicos,

o texto deve ser visto como peça integrante do romance. Em poucas palavras, o prefácio seria, como se costuma dizer, uma mistificação de segundo grau, que daria a impressão de denunciar a ilusão, mas acabaria por assentá-la de modo mais seguro.

(Resenha de: DIDEROT, D. *A religiosa*. Trad. Ângela Maria da Silva Corrêa. São Paulo: Ediouro, 1994. Publicado com o título "Tragédia e mistificação na *Religiosa* de Diderot", no suplemento Cultura, *O Estado de S.Paulo*, em 31 de dezembro de 1994.)

JACQUES, O FATALISTA, E SEU AMO

Dois personagens, um criado e seu amo, que lembram um pouco D. Quixote e Sancho Pança: mas não sabemos de onde vêm, para onde vão, apenas que viajam pela França, sem que a geografia se torne mais precisa. O criado, que fala muito, é fatalista, ou seja, acredita que tudo aquilo que sucede cá embaixo está escrito lá em cima e, para demonstrá-lo, resolve contar ao amo a história de seus amores. O amo, que às vezes defende o livre-arbítrio, ouve com toda atenção, deseja ansiosamente o desenlace, mas a narrativa é sempre interrompida por alguém ou algo (por exemplo, pelo próprio amo, que começa a contar ao criado a história de seus amores) e cada interrupção intercala uma nova história na primeira (da viagem) ou na segunda (dos amores). Tudo isso, aliás, está contido num terceiro plano, o da conversa do autor com seu leitor. Como não poderia deixar de ser, o leitor é curioso, pede explicações, faz objeções, enfim, tem todas as expectativas de um leitor de romances. O autor, impertinente e afrontoso, parece maltratá-lo ao comandar o jogo da interrupção: abandona a narrativa principal, se entrega a contos secundários, sempre alardeando seu poder quanto aos rumos da história. Um de seus temas prediletos: falar mal dos romances.

Eis aí, leitor, um resumo de *Jacques, o Fatalista, e seu Amo*, romance de Diderot, certamente um dos mais desafiadores do século XVIII. Embora aproximativa, a descrição acima compreende não apenas os planos nos quais se passa o romance, mas também os temas que o percorrem: o fatalismo, a viagem picaresca sem origem ou rumo certo, os amores do criado e do amo, a crítica da literatura romanesca.

Um estudioso observou que, antes do *Jacques*, a mistura entre a viagem, os amores e o motivo filosófico já aparecera no *Candide* de Voltaire. Pois bem, eis um caminho dos mais promissores e que bem poderia ser explorado aqui: considerar a obra de Diderot na perspectiva do romance filosófico, gênero inventado no século XVIII e praticado, entre outros, por Montesquieu, Voltaire e Sade.

Se fosse este o novelo a ser desfiado, seria preciso insistir, entretanto, que, ainda segundo o mesmo crítico, enquanto Voltaire faz o jogo da continuidade absurda, Diderot aposta na descontinuidade e na interrupção. A comparação, por sua vez, nos permitiria tratar da relação entre *Jacques* e outro de seus modelos, o *Tristam Shandy*, de Sterne, cuja técnica da interrupção, como se sabe, inspirou Diderot. Uma vez aqui chegando, nada nos impediria considerar a questão Diderot-Sterne e invocar dois outros leitores do *Jacques*, Nietzsche e Barbey d'Aurevilly. Este último, inimigo declarado do materialismo e da Revolução, achava Diderot um imitador rasteiro, que "aburguesara" Sterne, substituindo sua pesada "pata" à "fina e langorosa" mão do romancista inglês. A opinião de Nietzsche era, digamos, menos drástica e a mão dele, por sua vez, aparentemente mais delicada que a de d'Aurevilly: não se pode decifrar, escreveu ele em *Humano, Demasiado Humano*, se Diderot imitou, admirou, ridicularizou ou parodiou Sterne, e talvez tenha sido esta mesmo a intenção do autor de *Jacques*, pois apenas dubiamente é possível posicionar-se frente à dubiedade de *Tristam Shandy*.

Acrescente-se que a questão Diderot-Sterne talvez nos levasse à análise da relação entre o fatalismo do caporal Trimm e o do capitão de Jacques, o que permitiria, entre outras coisas, que se voltasse às diferenças entre o *Jacques* e o *Candide*. Efetivamente, segundo a convicção de alguns, o materialismo espinosista de Jacques é uma arma de combate contra o deísmo voltairiano, o que faz do livro de Diderot uma espécie de anti-*Candide* por excelência. Aqui seria preciso explicar as críticas de Voltaire ao sistema da natureza de d'Holbach, as reservas de Diderot quanto ao mesmo texto, as razões que o levaram a tomar sua defesa etc., etc. Em outras palavras, seria preciso entrar em alguns meandros da filosofia francesa do século XVIII, o que não é o caso.

Por isso, talvez seja preferível nos demorarmos sobre o último tópico arrolado acima, o discurso anti-romanesco do autor de *Jacques*. De fato, esse discurso especifica ainda mais o livro de Diderot e explica em grande parte o interesse que hoje desperta, pois, sem dúvida, é o que lhe confere sua espantosa "atualidade". Para dar logo um exemplo, lembremos que, mal começamos a ler a história de Jacques e seu amo, mal somos introduzidos na história dos amores de Jacques, e topamos com o seguinte parágrafo:

> Como podeis ver, leitor, estou indo bem e só depende de mim fazer-vos esperar um, dois, três anos pelo relato dos amores de Jacques, separando-o de seu amo e submetendo cada qual a todos os acasos que me aprouver. O que poderia impedir-me de casar o amo e de fazer dele um corno? O que poderia impedir-me de fazer com que Jacques embarcasse para as ilhas? E de mandar o amo para lá? E de trazer ambos para a França no mesmo navio? Como é fácil fazer contos! Não obstante, terão eles somente de suportar uma noite má, e vós esta delonga.

Pois bem, leitor, as passagens escritas nesse registro se repetem umas cinqüenta vezes durante o romance, interrompem a história da viagem ou dos amores, ficam entrelaçadas a elas, desaparecem, voltam a aparecer. Por sua causa, uma certa crítica contemporânea (que sistematicamente costuma pôr a história entre parênteses) pretende ler no *Jacques* uma recusa da "ilusão realista" e da "estética do romance psicológico", o que daria a Diderot (e, antes dele, a Sterne) o estatuto de precursor do romance contemporâneo. As coisas, entretanto, parecem ser um pouco mais complicadas. Ou, talvez, um pouco mais simples.

Antes de mais nada, é preciso lembrar que, a fim de julgar as obras de arte, Diderot não se cansa de invocar sempre o mesmo critério: seu poder de infundir em nós uma ilusão duradoura. Segundo ele, a perfeição de um espetáculo teatral, por exemplo, consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, seguidamente enganado, se imagina a assistir à própria ação. Por isso, numa peça de teatro, sempre lamenta os momentos em que o autor (mesmo que se trate de Molière) interrompe a ação e interpela a platéia. Essa exigência de ilusão lhe parece tão decisiva que, às vezes, ela ganha um sabor naturalista e, diante de uma natureza morta de Chardin,

Diderot exalta a impressão que o leva a desejar cortar o patê, pegar o copo, beber o vinho.

O mesmo critério é aplicado aos romances. Aquilo que critica neles é a sua inverossimilhança e falsidade, aquilo que valoriza é a capacidade que passam a ter, como a obra do inglês Samuel Richardson, de iludir o leitor, fazendo-o acreditar que está diante de "personagens vivas" e "acontecimentos reais". Apoiado nesse modelo Diderot escreveu *A Religiosa*, romance que possui, aliás, uma particularidade que nos interessa bastante. No célebre prefácio-anexo ao livro, Diderot se põe a contar para o leitor a mistificação que dera origem à obra e, assim, rompe a ilusão sobre a qual estava assentado o romance. Entretanto, conforme tratou de demonstrar um de seus maiores estudiosos, este rompimento é apenas um artifício, cuja finalidade não é senão restabelecer uma ilusão de segundo grau, muito mais inabalável que a primeira.

Certa vez Diderot escreveu que *A Religiosa* era a "contrapartida" do *Jacques*. Se o primeiro romance é patético, continuava ele, o segundo nos faz rir, se um concentra todo o interesse sobre uma única personagem, o outro o dispersa sobre algumas dezenas. Ou ainda, conforme o mesmo estudioso há pouco citado, se *A Religiosa* é o "romance da clausura", *Jacques* se passa em plena estrada e é, enfim, o "romance da liberdade". Mas será que o contraste se esgotaria aqui? Será que a afirmação de Diderot não poderia ser interpretada no sentido de supor que *Jacques, o Fatalista* representa uma exceção no compromisso do filósofo com o ilusionismo? De fato, como já se viu, o autor de *Jacques* interpela insistentemente o leitor e, desse modo, interrompe a ilusão da obra. A isto acrescente-se o *leitmotiv* das interpelações: o discurso anti-romanesco do autor, que alardeia desprezo pela facilidade com que se fazem os "contos" e insiste na contraposição entre romance e história.

Entretanto, que se preste muita atenção à passagem que segue:

> Leitor, suspendestes a leitura: o que aconteceu? Ah! Creio que já estou compreendendo, quereis ver a carta. A Sra. Riccoboni não teria deixado de mostrá-la. Tenho certeza de que sentistes falta daquela que a Sra. de Pommeraye ditou às duas devotas. Embora aquela fosse muito mais difícil de escrever do que a

> de Agathe, e apesar de não considerar infinito o meu talento, creio que me sairia bem se a escrevesse; entretanto, ela não seria original, seria como aqueles sublimes discursos de Tito Lívio na *História de Roma*, ou os do Cardeal de Bentivoglio nas *Guerras de Flandres*. Lemos tais coisas com prazer, mas destroem a ilusão. Um historiador que atribui às personagens discursos que não proferiram pode igualmente atribuir-lhes ações que não fizeram. Suplico-vos, pois, que dispenseis as duas cartas e que continueis vossa leitura.

O fragmento merece várias observações. Como de costume, o autor, em nome do rigor da história, contraria as expectativas romanescas do leitor, desdenhando, de passagem, os procedimentos do romancista. Um detalhe, porém, dissolve a oposição romance/história: o autor recusa a inserção das cartas e decepciona o leitor em nome da ilusão que a obra deve nele provocar. O leitor maltratado no *Jacques* não é, assim, o leitor de romances em geral, mas o de um certo tipo de romance, e o historiador que o contradiz é apenas outro nome dado ao romancista, que recusa algumas técnicas vigentes e reivindica outras. As recusadas em todos os diálogos são as do chamado romance barroco, próprio dos séculos XVII e XVIII, que, segundo Diderot, não compensa o maravilhoso pelo cotidiano e, por isso, é "quimérico", "inverossímil" e incapaz de iludir o seu leitor; já as técnicas reivindicadas são aquelas que Diderot inventariou no *Elogio de Richardson* e que vieram a ser exploradas a fundo pelo romance do século XIX, naquele momento em vias de constituição. É bem verdade que, quando o narrador do *Jacques* interpela o leitor, a ilusão se interrompe, mas é preciso insistir que: 1 - essa interrupção permite a discussão dos procedimentos adequados ou inadequados para se obter uma ilusão duradoura; 2 - a interrupção é passageira, pois, uma vez debatida, a "teoria" é exemplificada, e a história (qualquer delas) retomada, às vezes pela própria voz do autor, proporcionando ao leitor pequenas obras-primas de narrativa realista. Para não multiplicar os exemplos, não tem um pouco de Laclos a história do Marquês des Arcis e da Sra. de la Pommeraye, e muito de Balzac a dos usurários que espoliam o amo de Jacques?

Ao ler o *Jacques*, portanto, o leitor pode estar certo de que não terá em mãos um precoce exemplo de narrativa moderna, como já se pretendeu, mas percorrerá um dos

capítulos principais da pré-história do romance realista. Tomará conhecimento, assim, de um momento decisivo no processo que elevou o romance de subgênero maltratado a gênero literário de primeira.

* * *

Postscriptum — Para recomendar de vez a leitura do *Jacques*, convém que o leitor fique a par de duas coisas que podem lhe ser úteis. A primeira, completamente excluída dos hábitos terapêuticos contemporâneos, é que no século XVIII costuma-se receitar o romance como uma espécie de medicina, curiosamente de efeitos opostos. Ao sultão Mangogul, personagem do romance *Les Bijoux Indiscrets*, ele é prescrito como anti-sonífero, mas a sultana do conto (que também é de Diderot) *L'Oiseau Blanc*, atacada de insônia, ordena que lhe contem, sete noites seguidas, uma história cujo efeito soporífero é certeiro — a mesma, aliás, que os leitores estão lendo. A segunda coisa, é que *Jacques* aparece numa fórmula medicinal descoberta por um autor do século XVIII:

> Sempre tratara os romances como produções bastante frívolas; enfim descobri que eram bons para os vapores; indicarei a receita a Tronchin na primeira vez em que o vir. *Recipe* oito a dez páginas do Romance cômico; quatro capítulos de *D. Quixote*; um parágrafo bem escolhido de Rabelais; misture o todo numa quantidade razoável de *Jacques, o Fatalista* ou de *Manon Lescaut*; e varie estas drogas como se variam as plantas, substituindo-lhes outras que têm mais ou menos a mesma virtude.

Depois de tanto jogo, creio que o leitor já adivinhou o nome desse autor.

(Resenha de: DIDEROT, D. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 1993. Publicado com o título "As armadilhas fatais de Diderot", no suplemento Mais!, *Folha de S.Paulo*, em 18 de julho de 1993.)

ESCRITO CÁ EMBAIXO

> ...et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.
>
> Diderot. *Jacques le Fataliste*.

Jacques e seu Amo, de Milan Kundera, "variação" teatral do famoso romance de Diderot, é uma peça "narrativa" composta a partir de um romance "dramático". Nela, três histórias de amor e traição são contadas por narradores que, juntamente com seus ouvintes, ocupam a boca do palco, enquanto, no fundo, as personagens dos relatos evoluem sobre um estrado. Porque é protagonista da história (Jacques ou o Amo) ou provavelmente porque se identifique com o protagonista (a Estalajadeira-Mme. de la Pommeraye), cada narrador pode ir e vir entre os dois níveis, dialogando ao mesmo tempo com as personagens, com os ouvintes e até com os espectadores. Dessa interferência de planos decorre a maior parte das interrupções, cujo efeito é quebrar qualquer expectativa ilusionista da platéia. A julgar por várias declarações de Kundera, o objetivo da quebra é dar a ver que, no mundo de hoje, nossas ações não nos pertencem e nem nos revelam. As histórias mostram, assim, a insistente repetição da mesma coisa, independentemente do que queiram ou façam os protagonistas que, mesmo ao realizarem a mesma ação, nem por isso revelam caráter semelhante.

Vagamente pirandelliana, marcada pelo teatro do absurdo, a "variação" é ora engenhosa, ora pueril, mas certamente deve ser julgada menos como peça de dramaturgo do que como manifesto de romancista, interessado em mobilizar uma tradição na qual pretende se incluir. Mas por que Diderot e por que *Jacques*?

Para Milan Kundera, embora o romance sempre tenha tido uma vocação — afirmar a dúvida e a incerteza contra todas

as formas de dogmatismo —, sua história recalcou a tendência que a levava às últimas conseqüências. Inaugurada por Sterne em *Tristam Shandy*, tal inclinação radicalizou-se com o *Jacques* de Diderot. Nestes "romances-jogo", como diz Kundera, "tudo é questionado, tudo é posto em dúvida, tudo é jogo, tudo é divertimento (...), com todas as conseqüências que isto implica para a forma do romance". Ora, continua ele, nos dias que correm, em que predomina a unificação promovida pela "mídia" e pelos totalitarismos, a forma romanesca, morta para muitos, é mais importante do que nunca. A fim de celebrar sua vitalidade, nada melhor do que homenagear o mais ousado representante do "romance-jogo": Diderot.

O que fascina Kundera nesse "gênero" é a pretensa recusa da "ilusão realista" e da "estética do romance psicológico", recusa que definiria a sua própria prática de romancista. Ora, é no mínimo engraçado situar Diderot na origem dessas idéias, pois para o autor de *Jacques*, a finalidade comum de todas as artes é justamente a ilusão. Quando lê um romance, vê um quadro ou uma peça de teatro, Diderot sempre os julga tendo em vista o grau de ilusão que são capazes de provocar sobre o leitor ou o espectador. Seria o *Jacques* uma exceção nesse compromisso geral com o ilusionismo? De modo algum. Aqui, o uso da técnica da interrupção não deseja "distanciar" o leitor, mas melhor prender sua atenção. Os diálogos entre narrador e leitor, por exemplo, não são utilizados contra a ilusão, buscando, ao contrário, melhor fundar a verossimilhança. O procedimento também aparece em alguns relatos curtos de Diderot: a técnica da conversa (e os eventuais debates que suscita) serve para compensar o maravilhoso da história e fundar, assim, a impressão de realidade. O uso desses recursos visa a constituição de uma forma narrativa imune aos defeitos do chamado romance *barroco*, que não compensa o maravilhoso pelo cotidiano e, por isso, é chamado de "quimérico" e "inverossímil". Na verdade, é esta forma romanesca — e de maneira alguma o "realismo psicológico" que, aliás, ainda está em vias de constituição no século XVIII — o alvo da insistente crítica do romance que se pode ler no *Jacques*.

De certo modo, Kundera trata de prevenir esse tipo de crítica, pois, conforme o prefácio da peça, reivindica uma visão "excessivamente pessoal" da obra de Diderot, resultante

de um exame que levaria em conta "o contexto do romance mundial" e deixaria de lado "o conjunto dos escritos diderotianos". A bem da verdade, a visão não é tão original assim, limitando-se a reproduzir, e projetar sobre Diderot, as obsessões e esquemas de uma certa crítica moderna, fundados num descaso por aquilo que é propriamente *histórico*. É claro que, mesmo pessoal, o procedimento não teria nada de contestável, pois qualquer romancista, para fundar a sua própria prática romanesca, pode ler a tradição como bem entende. O que incomoda mesmo é que esta "história pessoal do romance" — cheia de obras-primas e idéias de segunda mão — é usada para combater fantasmas que já acreditávamos exorcizados. Por que convocar antepassados tão ilustres e fazer o que vem fazendo, há anos, o romance moderno? Tantas voltas e reviravoltas para chegar, enfim, ao que já está escrito cá embaixo...

(Resenha de: KUNDERA, Milan. *Jacques e seu amo*: homenagem a Denis Diderot em três atos. Trad. Raquel Ramalhete. São Paulo: Nova Fronteira, 1988. Publicado com o título "Milan Kundera adapta para o teatro Romance-Jogo de Diderot", na *Folha de S.Paulo*, em 04 de dezembro de 1989.)

A MORAL DO JARDIM

(SOBRE O CANDIDE)

O mais panfletário, o mais vertiginoso, o mais voltairiano dos contos filosóficos, escrito em 1758, depois que Voltaire vencera suas resistências quanto ao gênero e passara uns vinte anos calibrando-o pacientemente.

Candide retoma a fórmula narrativa já usada em *Micrômegas* e *Zadig*, que ainda se repetiria no *Ingênuo* e que Voltaire descobrira tanto nas *Cartas Persas* de Montesquieu quanto na própria experiência de exilado na Inglaterra. Ela se baseia na instantânea transplantação do protagonista, geralmente jovem e ingênuo, para uma realidade completamente estranha que, entretanto, deve ser assimilada a qualquer custo.[1] É assim que, na abertura do conto, o herói leva um pé no traseiro e é enxotado do castelo de Thunder-tentronckh por ter sido apanhado trocando carícias, às escondidas, com a Baronesinha Cunegundes. Após esta seqüência — aliás, notoriamente uma paródia do pecado original e da queda — seguem, num piscar de olhos, as espantosas peripécias que, do melhor dos mundos possíveis, na Vestfália, levam Candide à Guerra dos Sete Anos, ao terremoto de Lisboa e a uma fantástica peregrinação pela América, de onde retorna à Europa antes de ganhar, afinal, Constantinopla, em cujas proximidades resolve se estabelecer a fim de *cultivar o seu jardim*.

Não se deve atribuir ao acaso, mas a uma lei fundamental do gênero, que o protagonista do conto filosófico seja portador de algum tipo de pureza ou inocência. De fato, apenas sobre um sujeito absolutamente ingênuo a demonstração própria do conto terá o rigor da experiência de laboratório — a inocência, aqui, é uma forma daquela "tábula rasa" tão necessária à experimentação, segundo o século XVIII.[2] Mas, no caso do *Candide*, de que demonstração e experiência se trata?

O tema do conto é uma das mais delicadas questões da filosofia do tempo: a origem do mal. Em fins do século XVII, Pierre Bayle sustentara, a partir da constatação da existência do mal físico e moral, a impossibilidade de se afirmar o que quer que fosse sobre a existência de Deus. Para lidar com a questão, Leibniz inventou o termo *Teodicéia*, que, ao pé da letra, significa "justiça de Deus" e, filosoficamente, designa a justificação da bondade divina contra os argumentos céticos e agnósticos. Simplificando, pode-se dizer que, para Leibniz, a perfeição de Deus o leva a escolher, no momento da criação, o melhor dos mundos possíveis e, assim, aquilo que parece mal do ponto de vista da parte, não o é na perspectiva da totalidade.

No *Candide*, o *otimismo* leibniziano encarna-se no preceptor Pangloss, que passa o tempo todo teimando em dizer que tudo está bem no melhor dos mundos possíveis. Para contestá-lo, Voltaire se compraz (já houve quem achasse o Marquês de Sade uma espécie de *neveu de Voltaire*...) em criar o vertiginoso encadeamento de calamidades que leva de roldão o herói, Cunegundes, o melhor dos castelos, o pobre Pangloss, o mundo inteiro. Ao chegar à metade da história, o leitor — decididamente sem fôlego — já não pode ter a menor dúvida: o mal existe inegavelmente, pois os homens são "mentirosos, velhacos, pérfidos, ingratos, bandidos, fracos, levianos, invejosos, gulosos, beberrões, avarentos, ambiciosos, sanguinários, caluniadores, debochados, fanáticos, hipócritas e tolos". E o melhor dos mundos possíveis, só se for o Eldorado que, como todos sabem, não existe.

Já se disse que, para julgar as sutilezas da metafísica, Voltaire costuma recorrer a uma filosofia do *common sense*. Se assim for, será preciso acrescentar que, no caso do *Candide*, esse recurso implica rejeição do romance de aventuras, cuja estrutura é insistentemente *parodiada* pelo conto. De fato, a exemplo daquele tipo de romance, o *Candide* relata a história de dois jovens enamorados, cujo amor não pode a princípio realizar-se devido a algum impedimento, e que lutam contra múltiplos obstáculos antes de afinal se juntarem pelos laços do matrimônio. Como bem observou Mikhail Bakhtine,[3] aquilo que distingue o romance de aventuras é o uso específico que

aqui se faz do *tempo*. Quer dizer: a narrativa é construída no hiato compreendido entre o encontro dos enamorados e sua união final, mas trata-se de um hiato *extratemporal* entre dois momentos de um tempo biográfico. Extratemporal, porque o tempo passa impunemente sobre os heróis, não deixando traço algum em suas vidas ou caracteres: assim, o amor de ambos não muda em nada, não diminui, não aumenta, não se corrompe, não se aperfeiçoa. É desnecessário advertir o leitor para a crueldade voltairiana, que cuidou de calcular (é ainda Bakhtine quem o diz) que efeito poderia ter sobre os heróis uma boa dose de aventuras romanescas. E assim, no final da história, o pobre Candide recua, "tomado de horror", ao deparar-se com aquilo em que se transformara a outrora corada, fresca, roliça e apetitosa Cunegundes. Não custa lembrar também a perfeita adequação existente entre a forma e o conteúdo do *Candide*, ou seja: a crítica do otimismo leibniziano é feita mediante a paródia do romance barroco de aventuras que, segundo pensa o século XVIII, é fabuloso, quimérico, inverossímil, a exemplo de toda a metafísica.

Entretanto, apesar daquilo que sugere o subtítulo do conto, o *Candide* de Voltaire não se limita a recusar o otimismo e a devastar o melhor dos mundos. Conforme bem notou Jacques van den Heuvel, o conto é simetricamente dividido em dois momentos, separados pelo ideal do Eldorado, que se situa exatamente no meio da história. O primeiro momento começa com a paródia da queda e termina na casual e milagrosa chegada de Candide e Cacambo ao Eldorado: seu objetivo, como já vimos, é provar a irrefutável existência do mal e, por isso, é marcado pela contínua fuga do protagonista, pelo clima do "salve-se quem puder" (fórmula então obsessivamente usada na correspondência de Voltaire). O segundo momento principia com a partida do herói e acaba no jardim da Propôntida: visto que o mal existe, que o mundo no qual vivemos é este e não o melhor dos possíveis, trata-se agora de saber como se pode viver nele, quer dizer, trata-se de formular a sabedoria que nos resta.

Não por acaso, assim, duas coisas se tornam fundamentais no conto: de um lado, Candide já não passa o tempo todo a fugir, tendo agora um rumo preciso, o de Veneza, onde pensa

reencontrar Cunegundes; de outro, o alvo preferencial de Voltaire já não é Leibniz, mas o maniqueísta Martinho, cuja filosofia é a contrapartida do otimismo de Pangloss e sustenta, em resumo, que tão mal andam as coisas deste mundo que certamente Deus deve ter dado o governo delas a algum malfeitor. Desse modo, a sabedoria final do conto recusa tanto Pangloss quanto Martinho. Das paixões humanas decorre o mal, mas que seria do homem, se não pudesse contar com elas? Se as paixões mergulham na *inquietude*, esquivar-se a elas pode custar uma outra doença, igualmente temida no século XVIII: o *tédio*. Assim, *Candide* prefere combinar aquilo que dizem um dervixe e um ancião turcos, a cujas portas vão bater o herói e seus amigos. O dervixe diz: não se deve perder tempo com metafísica, é preciso se calar frente ao mal deste mundo. E o ancião (que, por sinal, cultiva os mais refinados prazeres da mesa): o trabalho afasta da gente três grandes males, o tédio, o vício, a carência. E Candide, por sua vez, conclui: *é preciso cultivar nosso jardim*, numa fórmula que provocou algumas controvérsias entre os estudiosos de Voltaire. Para simplificar, digamos que ela propõe uma regeneração do indivíduo mediante a natureza e o trabalho.

À sua maneira, portanto, o *Candide* acaba por insistir numa idéia muito repisada nos contos de Voltaire: segundo ela, se nem tudo está bem no mundo, tudo é, entretanto, *passável*. Num relato em forma de parábola, *Le Monde Comme il Va, Vision de Babouc Écrite par Lui-Même* (1746), este sentimento se exprimiu da maneira mais transparente. Um anjo atribui a Babouc a delicada missão de percorrer a capital da Pérsia, observar seus costumes e pronunciar a sentença que faria a cidade ser arrasada ou poupada pelos gênios que presidem aos impérios do mundo. Babouc conhece, assim, a miséria e a grandeza do lugar, seus vícios e faltas, mas também o seu refinamento e as suas virtudes. E então, tem a idéia de pedir ao melhor fundidor do reino uma estatueta composta dos mais vis e dos mais preciosos metais. De posse dela, apresenta-se ao anjo e lhe pergunta: você quebraria esta linda estatueta apenas porque nem tudo nela é ouro e diamante?

Quanto à tradução, tampouco nela tudo é metal precioso, mas o leitor a percorre sem maiores dificuldades, topando aqui e ali com uma ou outra coisa discutível. Indiscutível,

porém, é a barbeiragem do final, quando o tradutor resolveu podar a célebre metáfora epicurista do jardim e, desastradamente, traduziu *jardin* por *horta.*

(Resenha de: VOLTAIRE, F. M. *Cândido ou Do otimismo.* Trad. Marcos Araújo Bagno. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 1995. Publicado no Jornal de Resenhas, n.5, *Folha de S.Paulo,* em 7 de agosto de 1995.)

LIBERTINAGEM E DESPOTISMO

A cena se passa num *boudoir* — num "toucador", em português. O *boudoir* é o lugar para onde a gente pode retirar-se a fim de *bouder* — demonstrar descontentamento, amuar-se; é ainda o lugar onde as mulheres se penteiam, se pintam ou retocam a maquiagem. Quer dizer: ao mesmo tempo onde se deixam cair as máscaras e onde são melhor ajustadas (o que reforça a idéia de teatro). Mais decisivo, porém, é aquilo que observou Yvon Belaval: "Situado entre o salão, onde reina a conversação, e o quarto, onde reina o amor, o *boudoir* simboliza o lugar de união da filosofia e do erótico."

Essa aliança entre *lógos* e *eros* foi celebrada num dos maiores clássicos do século XVIII, *A Filosofia na Alcova* (esta tradução, há muito consagrada em português, deixa escapar a idéia acima). No subtítulo da obra podemos ler: *Os Preceptores Imorais: Diálogos Destinados à Educação das Mocinhas.* Embora o livro hesite entre o diálogo, a peça de teatro e o panfleto revolucionário, o Marquês de Sade insiste na idéia de educação e parece decidido a integrar o texto num gênero que tanta importância teve na Ilustração.

Neste *boudoir* — no qual, aliás, bem à maneira de Sade, "a gente degolaria um boi que não se ouviriam seus mugidos" — juntam-se três rematados libertinos: a voluptuosa e devassa Madame de Saint-Ange, seu irmão, com o qual mantém relações incestuosas, o não menos devasso Cavalheiro de Mirvel, e o cínico Dolmancé, sodomita por princípio e convicção, dotado de várias habilidades, mas, sobretudo, de "espírito filosófico". Aqui, o trio depravado inculcará na linda cabecinha de uma menina de quinze anos, a ardente Eugênia, todos os princípios da mais desenfreada libertinagem, juntando, como se pode imaginar, a prática à teoria.

"Coloquemos, por favor, um pouco de ordem nessas orgias, é preciso ordem mesmo no seio do delírio e da infâmia", diz a Saint-Ange a seus parceiros. Eis outra idéia muito apreciada pelo Marquês: as lições devem ser dadas gradativamente e, para garantir o método, lá estão Dolmancé e Madame de Saint-Ange. A Dolmancé cabem dois papéis fundamentais: ele imagina as posições do grupo — é o diretor de cena, o pintor dos quadros — e, além disso, praticamente monopoliza a palavra filosófica. Deve-se lembrar, porém, que a Saint-Ange é proprietária do *boudoir*, mas — principalmente — *artífice* do projeto. Acrescente-se a isso que, antes de gozar sua paixão predileta, o experiente Dolmancé vê-se com freqüência a ponto de perder a cabeça diante dos encantos de Eugênia — e, então, é Madame quem o impede de queimar etapas e, assim, comprometer a ordem da libertinagem.

No "Terceiro Diálogo", a progressão dessa ordem aparece de modo exemplar, tanto no plano do amor quanto da filosofia. Após a exposição do argumento e apresentação dos protagonistas, passamos à ação propriamente dita: Eugênia e a Saint-Ange ganham o toucador e são surpreendidas pela presença de Dolmancé, que chegara antes da hora prevista; a moça enrubesce, protesta, se acanha; os dois libertinos discorrem brevemente contra o pudor e a decência, Eugênia se rende e, ato contínuo, seus preceptores se põem a beijá-la com lascívia. Dos beijos voluptuosos passaremos às lições de masturbação, com todas as suas variações, depois à *felatio* e, afinal, à sodomização, que é o ponto culminante deste ato. Paralelamente, assistiremos à progressiva demolição realizada por meio das dissertações filosóficas, que investem contra os obstáculos ao pleno exercício da libertinagem. Tais obstáculos são as virtudes exaltadas pela moral vigente: Sade começa com o pudor, passa à piedade, à castidade, à caridade, à beneficência etc. O resultado desse processo levará às páginas dedicadas ao elogio da *crueldade*, nas quais o leitor é transportado para o coração do livro ou, se quisermos, para a sua *moral*.

Segundo a antropologia de *A Filosofia na Alcova*, a natureza nos criou para "o estado primitivo de guerra e destruição perpétuas". É por isso que o espetáculo da dor alheia desperta mais prontamente nossa volúpia e que "não há homem que não queira ser déspota quando fode". Numa palavra, a

crueldade não é um vício, mas "a energia do homem que a civilização ainda não corrompeu". A fim de ilustrar esta tese, Sade reserva para o desenlace a aparição de uma figura essencial a seu sistema: a vítima. Os libertinos se apoderam de Madame Mistival, mãe de Eugênia, e submetem a pobre beata a toda sorte de sevícias, para volúpia da mocinha. Assim se cumpre a etapa suprema de sua instrução.

A "moral" da crueldade aqui sustentada tem em vista um duplo objetivo, que, aliás, aparece de modo transparente no famoso panfleto que os libertinos se põem a ler ("Franceses, ainda um esforço se quereis ser republicanos"). De um lado, contesta qualquer moral — cristã ou deísta — cujo fundamento é a transcendência divina e, para tanto, retoma os mais contundentes argumentos forjados pela filosofia materialista do século. Embora não se possa de modo algum subestimar este primeiro objetivo, o alvo preferido de Sade em *A Filosofia na Alcova* certamente é outro. Ao final do "Quinto Diálogo" Dolmancé diz à sua discípula:

> Procuremos resumir, para sua educação, o único conselho que se pode tirar de tudo o que acaba de ser dito: jamais escute seu coração, minha criança. É o mais falso guia que recebemos da natureza, feche-o cuidadosamente aos falaciosos acentos do infortúnio.

Aqui, Sade investe contra uma das maiores alternativas que a Ilustração propõe à moral cristã, ou seja, contra a chamada *moral do sentimento*, da qual foram ilustres representantes, cada um à sua maneira, Voltaire e Rousseau (que é autor do mais célebre tratado de educação escrito no século XVIII, onde a piedade exerce um papel absolutamente fundamental). Esta moral afirma que os sentimentos do bem e do mal são inerentes à nossa natureza e que, por conseqüência, amamos desinteressadamente nosso semelhante. A esse otimismo, fundado na idéia de bondade da natureza humana, Sade contrapõe uma antropologia pessimista que, para alguns, aproxima seus escritos — paradoxalmente — da tradição cristã que combatem. Segundo esta perspectiva, aliás, a originalidade do Marquês consistiria em jogar com os dois lados, com os filósofos e os devotos, usando indiferentemente *uns e outros*, a fim de lançar *uns contra os outros*.[1]

Esse duplo aspecto da militância sadiana fica patente nas últimas linhas de *A Filosofia na Alcova*. Encerrada a instrução de Eugênia, Dolmancé propõe aos parceiros que se ponham à mesa, que se fartem e, em seguida, que descansem. Jamais como e durmo tão bem, exclama então o libertino, quanto depois de praticar ações que os tolos consideram criminosas. Em resumo: nada há a temer, pois Deus não existe e a consciência tampouco.

A edição brasileira traz uma boa apresentação de Eliane Robert Moraes, que faz uma breve história da recepção dos escritos de Sade. Quanto à tradução, que a organizadora encontrou num sebo, pode ter interesse para o especialista, mas não serve para o leitor comum. É muito ruim, com todos os defeitos que se possam imaginar.

(Resenha de SADE, D. *A filosofia na alcova*. Tradução anônima, apresentação de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Ed. Ágalma, 1996. Publicado no Jornal de Resenhas, n.10, *Folha de S.Paulo*, em 1 de janeiro de 1996.)

A AMBIGÜIDADE DE LACLOS

O leitor das *Ligações Perigosas* certamente se lembra que, durante todo o romance, a Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont triunfam seguidamente sobre suas vítimas. Talvez o leitor também se lembre que os dois libertinos acabam se dando mal no desenlace. Valmont é mortalmente ferido em duelo provocado por uma delação da Marquesa e, antes de morrer, para vingar-se, dá a conhecer toda a correspondência trocada entre ambos, o que leva à execração pública da Merteuil (que ainda é desfigurada pela varíola e arruinada por causa de um processo).

Desde o século XVIII, esse desfecho deu muito o que falar. Na *Correspondência Literária*, Meister suspeitava que as poucas páginas do final não encerravam moral suficiente para neutralizar o "veneno" dos quatro volumes de sedução. Laharpe, por sua vez, não hesitava em denunciar a falta de moralidade do desenlace, no qual o vício não é punido "em si mesmo", dizia ele, pois qualquer mulher honesta está sujeita à varíola e à pobreza.[1]

Os resultados dessas acusações (aliás, insistentemente repetidas pela posteridade) são de fácil identificação. Primeiramente, o final das *Ligações* aparece como simples artifício para camuflar a conivência de Laclos (esse precursor do Marquês de Sade...) com os libertinos do romance; em conseqüência, o desfecho é considerado algo acessório, que não decorre necessariamente do desenvolvimento e poderia ser suprimido sem qualquer prejuízo para o todo.

Suponho que esta perspectiva esteja definitivamente ultrapassada após a publicação do grande estudo de Laurent Versini.[2] Segundo ele, a força e originalidade das *Ligações* se devem a uma estrutura metodicamente calcada sobre a tragédia clássica. Ao final do romance Valmont e Merteuil deixam de

submeter-se às regras da libertinagem e passam a agir segundo os caprichos da paixão (da Marquesa pelo Visconde e deste pela Senhora de Tourvel). Até então senhores de si mesmos e dos outros, agora ambos sucumbem de forma inapelável. Ora, tal desenlace, argumenta Versini, não é de modo algum uma casualidade, mas decorre das próprias leis da tragédia: numa palavra, é a rigorosa expressão da fatalidade.

Em *Perversão da Retórica - Retórica da Perversão*, Raquel de Almeida Prado retoma toda essa discussão, não pelo prazer da repetição, mas para reabilitar agora uma outra parte do romance de Laclos, sobre a qual pesavam as mesmas suspeitas: os seus prefácios.

Como é sabido, as *Ligações* possuem dois prefácios, que se desmentem um ao outro. A "Advertência do Editor" pretende que a coletânea de cartas que segue não passa de um romance (aliás, inverossímil) e insinua que, apesar do alegado desígnio de instruir, na verdade o Autor se compraz em pintar o quadro dos maus costumes das personagens. O "Prefácio do Redator" sustenta, porém, que as cartas são autênticas, que o mesmo Redator se limitara apenas a ordená-las e a suprimir as inutilidades, e volta a insistir no caráter instrutivo da obra, já proclamado em sua página de rosto.

Se durante dois séculos a crítica ignorou os prefácios a ponto de ficar discutindo uma questão de antemão neles tematizada — a possível cumplicidade entre o autor e suas personagens —, não é de espantar que também os tenha considerado peças acessórias, simples concessão retórica à moral estabelecida. É certo que eles são *retóricos*, argumenta por sua vez Raquel Prado, porém nem descartáveis, nem concessivos. Na verdade, ensina ela aos seus adversários, quando lemos os prefácios já estamos em plena ficção, e precisamente aí começa a expressar-se a moral ambígua do romance de Laclos.

Mais exatamente, o principal inimigo da autora é Georges May, autor de um clássico sobre o romance do século XVIII.[3] Simplificando enormemente, May diz mais ou menos o seguinte: as *Ligações* seriam uma tardia manifestação do dilema que se apresentou ao romance entre 1715 (*Gil Blas*) e 1761 (*La Nouvelle Heloïse*). Acusados de inverossimilhança, os romancistas apostam no realismo; mas, porque realistas,

são acusados de imoralismo e, por isso, vêem-se obrigados a homenagear a virtude em prefácios retóricos e desenlaces forçados. Daí o tom moralizante dos prefácios de Laclos e a brutalidade da catástrofe, além, é claro, do realismo impecável do desenvolvimento.

Contra esse esquema, Raquel Prado tem basicamente dois argumentos. Em primeiro lugar, pretende que May estabelece romance e crítica como dois gêneros já definidos e bem distintos um do outro, como se a definição fosse anterior à sua formação. Com isso, continua ela, perde a oportunidade de considerar os prefácios como "terreno de combate" e espaço de interferência entre crítica e romance. Além disso, o esquema de May projetaria no romance do século XVIII uma distinção anacrônica, entre o ético e o estético, própria do século seguinte e, assim, deixaria escapar aquilo que define o realismo do tempo, seu caráter *moral*.

Confesso que tenho lá minhas dúvidas sobre a justeza dessas críticas. No caso, porém, essa discussão é absolutamente secundária. O importante é que Raquel Prado, como na melhor tradição polêmica, constrói desse modo o seu adversário e, em seguida, persegue-o incansavelmente durante o livro. Para isso, junta ao seu redor uma poderosa equipe de caçadores — formada por Laurent Versini, Tzvetan Todorov, Kibedi Varga, Paul Bénichou, Roger Laufer, para citar apenas os aliados mais importantes.

Para começar, reformula o "dilema" de May. Segundo ela, o problema é que o romance, a princípio, tem dificuldades em acomodar-se à Retórica, embora sua ascensão à dignidade da literatura implique essa adaptação. Desse modo, os célebres prefácios que então se escreviam devem ser tomados como estratégia para dar eficácia persuasiva aos romances (estratégia herdada de um de seus grandes modelos, a tragédia clássica). Trata-se, antes de mais nada, de uma explicitação do sujeito que fala, tão importante em qualquer manual de retórica. Um dos exemplos mais famosos, já estudado entre nós por Bento Prado Jr., é o prefácio dialogado da *Nouvelle Heloïse* de Rousseau. O caso das *Ligações* é, no entanto, um pouco mais complicado, pois os prefácios justapostos — dando a palavra ao Editor e ao Redator — na verdade *escondem* o autor. É romance, não é romance, é instrutivo, não é instrutivo: Laclos aposta, desde logo, na ambigüidade moral.

A etapa seguinte da análise procura integrar o prefácio à própria estrutura do romance. Raquel Prado mostra, assim, que a ambigüidade reaparece na forma *híbrida* das *Ligações*, como se sabe uma combinação de *narração* e *representação*. Em outros termos: durante o romance, o Redator passa a função narrativa aos próprios missivistas, mas continua a se fazer presente mediante a ordenação das cartas e as notas de rodapé. Diferentemente da maioria dos estudiosos, Raquel se debruça sobre essas notas que, entre outras coisas, prolongam a proclamada atividade moralizante do Redator.

Mas não custa advertir os mais apressados: se é falso que o autor das *Ligações* seja cúmplice das *roueries* de Valmont e da Merteuil, como quer o Editor, tampouco é verdade que seus objetivos morais possam ser identificados às finalidades apregoadas pelo Redator. Por detrás da forma híbrida do romance de Laclos, Raquel Prado acaba por identificar "o cruzamento de duas reflexões éticas contraditórias". Seguindo algumas pistas colhidas em Bénichou e outros, ela interpreta a perda dos protagonistas de Laclos como "uma demolição raciniana do herói corneliano". Em outras palavras, as inteligências soberanas de Merteuil e Valmont, seus *egos* cornelianos, são derrotados pela inesperada emergência da paixão — entendida, a exemplo de Racine, como negação da liberdade, instrumento da fatalidade. Mas não é tudo. Nas *Ligações Perigosas*, a idéia de transcendência religiosa é substituída pela de *sociabilidade*, e aqui o leitor reencontra o discípulo de Jean-Jacques, o Laclos que recusa a moral religiosa ou a racional, em nome da moral rousseauísta do sentimento. Esse cruzamento de certo modo já vem insinuado nos prefácios justapostos que, segundo notava Raquel Prado páginas atrás, logo de saída procuram dialogar com as obras de Corneille e Rousseau.

Deixo para o leitor o trabalho de apreciar toda a argumentação de *Perversão da Retórica - Retórica da Perversão*, e limitei-me a adiantar seus momentos mais decisivos. Não sei se meu resumo permite vislumbrar a complexidade, sutileza e originalidade dessa argumentação. Creio, porém, não estar enganado ao dizer que o livro de Raquel de Almeida Prado filia-se aos melhores estudos das relações entre moralidade e forma literária no século XVIII. Todo o mundo sabe que essas águas, em que se cruzam forma e conteúdo no texto

literário, não são de fácil travessia. Mas posso assegurar ao leitor que muito raramente a autora perde o pé, que sempre mantém aquele tênue equilíbrio entre o formal e o não-formal, tão difícil de precisar em teoria, e ao qual os críticos por vocação chegam muitas vezes pelo faro.

(Apresentação do livro de Raquel de Almeida Prado, *Perversão da retórica* - Retórica da perversão. São Paulo: Editora 34, 1997.)

A ASSINATURA DE CERVANTES

O primeiro volume do *D. Quixote* de Miguel de Cervantes foi publicado em 1605 (o segundo, só algum tempo depois, em 1616). Para que se tenha uma idéia do seu êxito, basta dizer que à edição de 1605, de Juan de la Cuesta, seguiram-se, no mesmo ano, uma outra do próprio Cuesta em Madri, duas devidamente autorizadas em Valência e duas furtivas em Lisboa. Em 1607, *D. Quixote* voltou a ser publicado, desta vez em Bruxelas e, no ano seguinte, apareceu em Madri uma nova edição de Cuesta. As primeiras traduções vieram logo: a de Thomas Shelton, para o inglês, é de 1612, a de Cesar Oudin, para o francês, é de 1614. Um ano depois do aparecimento da versão inglesa, Shakespeare representou uma comédia hoje perdida, *The History of Cardenio*, cujo argumento é inspirado num dos episódios menores do livro.

Deste enorme sucesso faz parte ainda um curioso acontecimento, que nem todos os admiradores de *D. Quixote* conhecem. Em 1614, antes do aparecimento do segundo volume, certamente enquanto Cervantes ainda o preparava, surgiu em Tarragona, assinada por Alonso Fernández de Avellaneda, uma pretensa continuação das aventuras do célebre cavaleiro andante. Sem muita cerimônia, Avellaneda escreveu no Prólogo do seu *Quixote*:

> Só digo que ninguém deve espantar-se de pertencer a autor diferente esta segunda parte, pois não é novidade pessoas diferentes prosseguirem a mesma história. Quantos não trataram dos amores de Angélica e de seus sucessos? As Arcádias, diversos as descreveram. (*D. Quixote Apócrifo*. Prólogo. trad. Eugênio Amado)

É bem possível que este acontecimento só viesse a merecer um discreto registro na história da literatura, se Cervantes, entretanto, não o integrasse às peripécias do seu *Quixote*, imortalizando, assim, o livro de Avellaneda. De fato, a partir do momento em que tem notícia do texto apócrifo, Cervantes passa a denunciá-lo por intermédio do próprio *D. Quixote*. No Capítulo LIX da segunda parte, por exemplo, o cavaleiro andante toma conhecimento da existência do livro de Avellaneda e, indignado, critica-o com veemência, acusando-o sobretudo de "desviar-se da verdade no mais principal da história" (entre outras coisas, o texto o apresentava desenamorado de Dulcinéia de Toboso). Mais à frente, ao passar por uma tipografia, D. Quixote encontra no prelo o texto apócrifo e anuncia-lhe uma sorte editorial nada lisonjeira. No Capítulo LXX, o cavaleiro conversa com Altisidora e pergunta-lhe o que tinha visto às portas do Inferno (para ele, a jovem voltara à vida depois de morta). Altisidora responde que lá teria encontrado uma dúzia de diabos jogando a péla com raquetes em brasa, sem, porém, fazer uso de bolas, mas de livros; entre os livros, está o *Quixote* de Avellaneda, que um dos diabos manda, ao pé da letra, para "os abismos do inferno", por ser tão reles "que, se eu de propósito me metesse a fazê-lo pior, não o conseguiria" (*D. Quixote*, v.II, cap.LXX, trad. Viscondes de Castilho e Azevedo). Finalmente, alguns capítulos à frente, D. Quixote e Sancho encontram D. Álvaro Tarfe, personagem do livro de Avellaneda, e aproveitam a ocasião para provar-lhe que as figuras que conhecera não passavam de impostores. D. Quixote ainda suplica a D. Álvaro que faça "uma declaração perante o alcaide deste lugar de como Vossa Mercê nunca me viu em todos os dias de sua vida, senão agora, e de como não sou eu o D. Quixote impresso na segunda parte, nem este Sancho Pança, meu escudeiro, é aquele que Vossa Mercê conheceu". (II, LXXII.)

Como pode ver o leitor, Avellaneda acaba arrastado na verve inesgotável do livro de Cervantes. Mas o que torna isto possível? poderão perguntar, meio desconcertados, todos aqueles que ainda não leram o *Quixote*. De que modo uma personagem de romance, sem atentar contra a ilusão que caracteriza todo bom romance, pode assumir assim a condição de letra impressa? O que permite a Cervantes, a menos que

desrespeite a integridade do livro, delegar sua defesa a D. Quixote e reclamar, por meio dele, seus direitos de autor?

Para responder essas questões é preciso agravar um pouco mais a desorientação do leitor e dizer-lhe que, quando se abre o segundo volume do *Quixote*, Cervantes incorpora a ele um dado que, em princípio, deveria ficar circunscrito à nossa consciência de leitores: a publicação do primeiro tomo. Assim, logo no terceiro capítulo, topamos com uma conversa entre D. Quixote, Sancho e o bacharel Carrasco, que comentam e avaliam a primeira parte. O artifício marca a grande diferença entre o *Quixote* de 1605 e o de 1616: como já se disse, se o primeiro volume pode ser visto como o livro das *derrotas* do cavaleiro, o segundo é sem dúvida o de suas *vitórias*, pois a maioria das personagens, *tendo lido a primeira parte*, entra alegremente no seu jogo e D. Quixote se torna, então, um cavaleiro reconhecido pelo mundo.

O que permite esta interferência de planos é um artifício que começa a ser posto em prática, de modo sistemático, a partir do Capítulo VIII da primeira parte. Nesta altura, o narrador de *D. Quixote* suspende o relato de uma aventura devido à suposta falta de documentos sobre o seu desenlace. Sua perseverança, entretanto, o teria levado a encontrar em Toledo, algum tempo depois, um manuscrito árabe, do historiador Cide Hamete Benengeli, que conteria não apenas a continuação da batalha interrompida, mas todas as aventuras posteriores de D. Quixote e Sancho. As fontes históricas, até então múltiplas, se tornariam uma só, e o livro que lemos, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, "seguindo a tradução", passaria a ser escrito a partir da *História de D. Quixote de la Mancha* de Cide Hamete Benengeli. O leitor decifra, afinal, a metáfora usada no prólogo de 1605, quando o "tradutor cristão" se reconhece apenas "padrasto" de D. Quixote.

Os estudiosos nem sempre insistiram como deviam sobre a importância do aparecimento meio atrasado de Cide Hamete nas páginas do livro. Talvez fosse preciso dizer que, a exemplo do "achado" Sancho Pança, este surgimento dá a D. Quixote um perfil acabado de cavaleiro andante. Até esta altura, D. Quixote estava só, mas não apenas porque ainda não tinha escolhido seu escudeiro; melhor do que ninguém, ele sabe de antemão que o bom cavaleiro possui não somente amada,

corcel e pajem, pois, antes de mais nada, sua história se forja sob os olhos atentos de um historiador. Por isso mesmo, D. Quixote já o imagina desde a primeira saída. Mas até aquele momento, o cronista não tem nome, é um anônimo, ou melhor, muitos anônimos, juntados na fria referência "aos anais da Mancha". A partir de Cide Hamete, torna-se quase personagem de carne e osso: ganha pátria, língua e às vezes até mesmo laços de parentesco com personagens do livro.

De qualquer modo, escreveu-se muito sobre a função do artifício Cide Hamete no interior do *Quixote*. A de imitação das novelas de cavalaria é a mais evidente: o *Cavaleiro da Cruz* se dizia escrito a partir de um original árabe, do cronista Xartón; *Don Cirongilio de Tracia* invocava uma fonte latina; *Las Sergas de Esplandián*, encontrado na tumba de um eremita em Constantinopla e trazido para a Espanha por um mercador húngaro, encarecia o trabalho de tradução, pois estava escrito "em letra e pergaminho tão antigo"; *D. Belianís de Grécia*, de Jerónimo Fernández, vinha de um texto grego escrito pelo sábio Fristón (a quem futuramente D. Quixote atribuirá a usurpação de suas façanhas). O próprio Avellaneda, aliás, se referirá ao sábio Alisolán, "historiador não menos moderno que verdadeiro".

Mas o cronista mouro de Cervantes não pode ser equiparado aos seus precursores por duas razões.

Em primeiro lugar, o recurso à fonte longínqua, no *Quixote*, não fica restrito ao espaço introdutório do prefácio. Cide Hamete não permanece fora do livro, é personagem dele, como D. Quixote e Sancho. Seu nome vem referido um sem número de vezes, suas opiniões mais secretas são comunicadas ao leitor, o próprio D. Quixote, como se viu, tem notícias dele. O expediente aparece desde a forma da referência sumária ("conta Cide Hamete Benengeli") ou minuciosa (quando não se escondem do leitor suas dúvidas quanto à veracidade de certas aventuras), até longas transcrições de pensamentos ou exclamações do cronista mouro. Em outras passagens, o "tradutor" dá-se ao trabalho de interpretar uma afirmação menos clara, aqui elogia, ali toma a defesa de Cide Hamete contra seus continuadores mentirosos e, mais à frente, obriga-se a confessar suas dúvidas sobre a veracidade de alguns acontecimentos. Não faltam advertências que ponham o leitor de

sobreaviso contra possíveis avarezas de um historiador "interessado" (o cronista é mouro, o cavaleiro, espanhol), como não faltam confissões sobre a supressão de passagens inúteis ou ainda sobre o preenchimento de lacunas, o que obriga o "tradutor" a conjeturar sobre folhas perdidas.

Em segundo lugar, a fonte longínqua não é longínqua. O relato das façanhas não chega à Mancha com as ressonâncias misteriosas de terras distantes (pois a geografia do livro é familiar: Sierra Morena, Andalucía, Barcelona, Puerto Lápice) e nem evoca um passado mítico (pois D. Quixote é um herói contemporâneo dos seus leitores). Só o cronista veio de longe, pormenor aliás inútil, porque seus originais podem ser encontrados ali em Toledo e porque contam uma história que se passou aqui mesmo.

Portanto, aquilo que, nas novelas de cavalaria, era uma convenção a ser levada a sério torna-se, em *D. Quixote*, um fingimento que se desmente o tempo todo. É que a imitação, aqui, é paródia: paródia da astúcia narrativa das novelas de cavalaria ou, ainda, como disse Helmut Hatzfeld, do humanismo filológico renascentista. Mas não só. A personagem Cide Hamete é tratada com tanto cuidado, que o leitor é levado a achar que sua função ultrapassa um pouco os efeitos cômicos do paródico. Américo Castro arriscou a seguinte interpretação:

> O propósito se faz sentir como duplo desde o começo: fazer imortal a D. Quixote e também ao seu autor, o necessitado e preterido alcavaleiro e cristão-novo, pouco conhecido e não levado a sério antes de 1605.

Assim formulada, superestimando deste modo a biografia de Cervantes, a observação é ingênua. Prefiro uma outra interpretação, não completamente estranha a esta, mas que remete Cervantes a algo menos inconsistente. É de Leo Spitzer, que diz:

> O protagonista deste romance não é realmente D. Quixote, com sua sempre torcida interpretação da realidade, nem Sancho, com sua cética semi-aceitação do quixotismo do seu amo, nem muito menos nenhuma das outras figuras centrais dos episódios ilusionistas intercalados no romance: o verdadeiro herói do

> romance é Cervantes em pessoa, o artista que combina uma arte de crítica e de ilusão conforme sua libérrima vontade.

"Cervantes em pessoa", no caso, não é um ressentido alcavaleiro espanhol, esquecido herói de guerra, mas este "poder invisível e onipotente que nos leva onde e como quer". Na invenção de Cide Hamete, diz Spitzer, "afirma-se todo o orgulho renascentista do poeta", "a mais discreta, a mais enérgica e convincente autoglorificação do artista que jamais se escreveu". Faltaria acrescentar que orgulho e autoglorificação estão fundados na consciência do artista — no caso, do romancista — de que seu trabalho se funda numa "livre invenção individual", como disse Mikhail Bakhtine, ao comparar o ofício moderno do romancista e o ofício antigo do poeta épico. O poeta épico, de fato, fala de um objeto posto num passado absoluto, hierarquicamente superior e radicalmente separado do seu tempo e do tempo do auditório. Entre um e outro, não há continuidade, mas ruptura preenchida pela "lenda nacional". Quanto ao romancista moderno, nenhuma distância o separa (e ao seu leitor) de um passado absoluto. Seu objeto é dado na contemporaneidade mais estrita consigo mesmo e com o leitor: abolida a mediação da lenda, o leitor se vê entregue à livre invenção do poeta que, como o narrador do *Quixote*, pode dar-se ao luxo de dizer: "Em um lugar da Mancha de cujo nome não quero me lembrar", e que destrói e reconstrói, a seu bel-prazer, a ilusão das novelas de cavalaria.

Como se vê, é fácil explicar por que a incorporação do *Quixote* apócrifo pelo autêntico é um desdobramento não só *possível*, mas até mesmo *necessário*. Por um lado, ao inventar Cide Hamete Benengeli, Cervantes — que parece recuar para segundo plano — institui o *D. Quixote* como *livro*, que se volta sobre si mesmo, auto-espelhando-se. Ora, se assim é, o episódio Avellaneda vem a calhar, pois recusar as continuações mentirosas é uma das maneiras de se auto-espelhar. Por outro, o recuo de Cervantes é apenas aparente — por intermédio de Cide Hamete o que faz na verdade é glorificar o ofício do romancista, fundado na livre invenção individual. Ora, porque individual, esta invenção leva uma *assinatura*, o que exclui que "autor diferente" prossiga "a mesma história", e obriga, portanto, a denúncia do usurpador.

Não conheço, aliás, assinatura tão marcante quanto a do autor do *Quixote*. É bem verdade que D. Quixote é o maior exemplo de personagem que se tornou independente do livro que o celebrizou; pintores, dramaturgos, autores de livros para crianças e diretores de cinema, incansavelmente, têm prosseguido sua história. Daí o fato de que todo o mundo conheça D. Quixote, embora nem todos tenham lido *D. Quixote*. Entretanto, não é menos verdade que ninguém ignora o nome do romancista espanhol que o criou: Miguel de Cervantes.

Postscriptum — Segundo alguns, Alonso Fernández de Avellaneda teria escrito o *Quixote* apócrifo para desforrar-se de Cervantes, que no primeiro tomo do *D. Quixote* criticara duramente o dramaturgo Lope de Vega, de cujo círculo Avellaneda faria parte.

De qualquer modo, a leitura do apócrifo só faz aumentar nossa admiração pelo autêntico. O livro de Avellaneda não passa de uma sátira de inspiração contra-reformista, sem a força do humor ambivalente que anima o romance de Cervantes e, por isso, as personagens deste se empobrecem enormemente nas mãos daquele. Enquanto o Quixote autêntico é um louco dotado de fina sabedoria e jamais abdica de sua personalidade frente aos heróis que imita, o impostor é apenas um "louco colérico", que a cada passo aliena sua pessoa, deixando-se possuir pelos modelos que arremeda. Por outro lado, se o verdadeiro Sancho Pança vai se tornando uma personagem complexa, que se aperfeiçoa no convívio com o amo e ganha um pouco de sua loucura, o Sancho de Avellaneda nunca deixará de ser "um camponês brutal, covarde, glutão e estúpido".

É preciso dizer que as caricaturas de Avellaneda não são completamente estranhas a Cervantes, mas acrescentar que lá estão apenas como tendência *secundária* de seu livro. A tendência, aliás, será evitada a todo custo após o aparecimento do *Quixote* apócrifo: assim, conforme um estudioso, Avellaneda seria para Cervantes uma "fonte inspiradora por repulsão". Razão de sobra, como se vê, para a leitura do apócrifo, cuja tradução brasileira, aos cuidados de Eugênio Amado, foi lançada em 1989 pela Editora Itatiaia.

Mas os Quixotes nem sempre foram vistos desse modo. Por volta de 1704, o dramaturgo e romancista francês Lesage publicou uma livre tradução do *Quixote* apócrifo e integrou ao texto a disputa entre Cide Hamete Benengeli e Alisolán. Este "terceiro" *D. Quixote* dirá, por exemplo: "Querendo fazer-me passar por um louco, Benengeli não devia fazer-me falar como um sábio." O que não quer dizer que Lesage preferisse Avellaneda...

(Publicado no suplemento Letras, *Folha de S.Paulo*, em 6 de julho de 1991.)

O COLOSSO INFORME

Certa vez, em Ferney, um hóspede de Voltaire pôs-se a fazer a defesa de Shakespeare. Embora seus tipos sejam buscados no meio do povo, dizia o visitante, deve-se reconhecer que eles sempre fazem parte da natureza. O velho Patriarca não se conteve: "Com sua permissão, senhor, meu traseiro também faz parte da natureza e, no entanto, eu uso calças."

A anedota resume o que pensava Voltaire sobre a tragédia em geral e sobre aquele que consideramos um dos maiores dramaturgos de todos os tempos. Para ele, a tragédia era uma imitação de ações elevadas, feita com "decoro" e "unidade de tom", com vistas a despertar o terror e a piedade. Racine realizara esse ideal com a maior perfeição, e o dramaturgo Voltaire não procurava senão imitá-lo. Quanto a Shakespeare, confundia ilegitimamente os tons, passando do riso às lágrimas, misturava o baixo e o alto, afrontava as "conveniências" com suas cenas grosseiras e cheias de sangue. Apesar de admitir às vezes que o poeta inglês era "natural e sublime", Voltaire achava que ele não tinha a menor "centelha de bom gosto". Numa palavra, era um "monstro".

Este juízo expressa de forma acabada um certo gosto que as Luzes não demoraram a combater. Como se sabe, em meados do século XVIII, as "regras" clássicas passam a ser recusadas em toda parte. Tal recusa pode aparecer ora como elogio da estética do "sublime" — aquilo que não cabe nos limites de uma forma —, ora como abolição de fronteiras entre o elevado e o banal (uma ênfase no chamado "estilo médio", e daí a importância que ganham, por exemplo, a pintura de gênero, o romance, o drama etc.). Tanto num caso quanto no outro, Shakespeare tornou-se um emblema para aqueles que sustentavam esse novo ideal.

Um bom exemplo é Diderot, partidário do chamado drama burguês, que costumava exaltar as "carnificinas de Shakespeare", em prejuízo das "harmoniosas, ternas e tocantes elegias de Racine". É ele o autor desta bela tirada sobre o dramaturgo inglês, na qual, aliás, se reconhece uma ponta de ousadia shakespeariana:

> Colosso informe grosseiramente esculpido, mas entre as pernas do qual passaríamos todos sem que nossa fronte lhe tocasse as partes vergonhosas.

Lessing é outro exemplo. Sua *Hamburgische Dramaturgie* combate sistematicamente o classicismo de Gottsched e contém várias referências favoráveis ao autor de *Otelo*. A mais famosa, não por acaso, afirma o caráter singular e inimitável do seu gênio:

> Há gravado, na menor das suas belezas, algo que imediatamente clama a todo o mundo: Sou obra de Shakespeare — e ai da beleza estrangeira que tenha a pretensão de colocar-se a seu lado.

Na Inglaterra, uma das maiores expressões do mesmo combate é Samuel Johnson, cujo "Prefácio a Shakespeare" sai agora em português — um belo trabalho de Enid Dobránszky. O texto — prefácio à "Obra" de Shakespeare editada pelo "Doutor" Johnson — apareceu em 1765 e retoma a defesa do dramaturgo contra a "miúda e improcedente crítica de Voltaire" (e do inglês Thomas Rymer).

É importante lembrar que, no mesmo ano, chegava a Paris o ator David Garrick, grande intérprete de Shakespeare e um dos mais festejados do século. Durante sua curta temporada, Garrick encantou os enciclopedistas, especialmente Diderot, que o tomará por modelo ao escrever *O Paradoxo sobre o Comediante*. A anedota mostra que Shakespeare era cada vez mais admirado fora da Inglaterra, o que permitia desmontar um dos argumentos favoritos de Voltaire: contrariamente aos grandes trágicos franceses, dizia ele, Shakespeare era apreciado apenas em sua própria nação, o que provaria sua inferioridade.

Não por acaso, assim, a apologia de Johnson se assenta num princípio formulado por Longino e retomado por Boileau ou pela crítica inglesa do século XVIII: segundo ele, o valor de um escrito literário é decidido pelo veredicto dos séculos e nações. Apenas "as representações legítimas da natureza universal" transcendem os costumes locais ou as opiniões efêmeras e, portanto, agradam a todos, sempre e em toda parte. É o caso, citado por todo o mundo, dos poemas de Homero ou, mais recentemente, das obras de Shakespeare. É como se o "Prefácio" começasse dizendo: Shakespeare, que sobreviveu ao próprio século e ganhou outras nações, tornou-se um "clássico". Tratemos de saber exatamente por quê.

Primeiramente, porque Shakespeare é, dentre os modernos, "o poeta da natureza" ou, se quisermos, "o espelho da vida". Em geral, argumenta Johnson, o teatro está cheio de personagens nunca vistos, conversando numa língua jamais ouvida, sobre os temas mais extraordinários. Em contrapartida, o palco de Shakespeare não é ocupado por heróis, mas "apenas por homens que agem e falam como o leitor imagina que ele próprio teria falado ou agido nas mesmas circunstâncias". O diálogo shakespeariano brota espontaneamente da ação, progredindo de modo simples e fácil, sempre amarrado à vida quotidiana, como se não fosse uma ficção.

Entretanto, precisamente essa fidelidade à natureza provocou em certos críticos a maior indignação. Rymer achava que os romanos de Shakespeare não eram romanos o bastante, e Voltaire não podia admitir que o usurpador de "Hamlet" — afinal, um rei — fosse representado como bêbado. É simples a resposta de Johnson a essas objeções: o teatro de Shakespeare desconsidera as distinções acidentais, quer de país, quer de condição social. Enquanto a maioria dos poetas se interessa pelo "indivíduo", o que atrai Shakespeare é "a espécie" (alguns diriam, "o modelo ideal", outros, "o típico"). Em poucas palavras: "Sua história requer romanos ou reis, mas ele pensa apenas em homens."

O que torna tudo isso possível é a natureza particular das composições shakespearianas, que não são nem tragédias nem comédias, mas "dramas". Quer dizer: peças que alternam livremente cenas cômicas e trágicas, personagens "circunspectos" e "joviais", ora apresentando "gravidade e tristeza", ora "leveza e riso". É bem conhecida a objeção dos críticos dogmáticos: esse hibridismo é inadmissível, pois mistura domínios "morais" que devem ser distinguidos. Para Johnson, porém, ela não resiste ao argumento tantas vezes repetido durante o "Prefácio": ao proceder desse modo, o drama apenas reflete "a vida", "o curso do mundo", que abrange os benefícios e os malefícios, a alegria e a tristeza, o elevado e o banal.

Até aqui, pode-se dizer que o "Doutor" não é propriamente original, limitando-se a sistematizar — e subordinar ao elogio de Shakespeare — uma porção de teses favoráveis ao drama, que foram se tornando freqüentes à medida que se aproximava a metade do século XVIII. Mas não é o caso das páginas dedicadas à desobediência de Shakespeare às três unidades, nas quais Johnson demonstra toda a novidade e ousadia de sua argumentação.

Como se sabe, a lei das três unidades é a pretensa retomada e explicitação de algumas lições contidas na *Poética* de Aristóteles. Segundo ela, uma peça de teatro só será verossímil se possuir unidade de ação, tempo e espaço. De ação: a fábula deverá ter princípio, meio e fim, cada evento levará ao outro necessariamente e o desenlace surgirá naturalmente do desenvolvimento. De tempo: o tempo de uma ação não ultrapassará um dia, pois jamais o espectador poderá acreditar que uma ação desenvolvida no transcorrer de meses ou anos tenha-se passado nas duas ou três horas da representação. De espaço: se o primeiro ato se passou em Alexandria, o segundo não poderá se dar em Roma, pois o espectador sabe muito bem que jamais poderá percorrer tal distância em tão curto intervalo de tempo.

Quanto ao primeiro ponto, Johnson não contesta a tradição, e Shakespeare tampouco, pois em geral suas ações seguem a unidade definida na *Poética*. Mas não é o caso dos outros itens. Quem leu ou assistiu *Otelo* sabe que o primeiro ato do drama se passa em Veneza, e os demais em Chipre; sabe também que, entre o primeiro e o segundo, transcorrem as bodas de Otelo, o deslocamento da expedição veneziana e a dispersão da esquadra turca que se aproximava da ilha. Será que essas transgressões tornam inverossímil o drama de Shakespeare?

De modo algum, responde Johnson, e por uma boa razão:

> É mentira que uma representação seja confundida com a realidade, que uma fábula dramática tenha alguma vez realmente acontecido ou, por um único instante, que se tenha nela jamais acreditado. A objeção advinda da impossibilidade de passar a primeira hora em Alexandria e a seguinte em Roma pretende que, iniciada a peça, o espectador realmente se imagine em Alexandria e creia que sua caminhada para o teatro tenha sido uma viagem ao Egito e que viva na época de Antônio e Cleópatra. Sem sombra de dúvida, aquele que pode imaginar isto pode imaginar mais.

Portanto,

> que absurdo haverá em admitir que o espaço represente primeiro Atenas e depois a Sicília, que desde sempre se soube não ser nem a Sicília nem Atenas, mas um teatro moderno?

Ora, a tentação aqui é comparar a posição de Johnson com a de Diderot. Com efeito, Diderot jamais deixou de admitir as unidades clássicas, entre outras razões porque, no teatro, deve-se ver muito e imaginar pouco. Ou, se quisermos, imagina-se um pouco depois de ver muito. "Pintar à minha imaginação", diz ele, é tarefa do romancista; ao dramaturgo cabe outra coisa — "colocar em ação aos meus olhos". Por isso o trabalho deste último é bem mais complicado: se a imaginação é crédula e ativa, os sentidos são desconfiados e passivos. Num romance, em que estamos sujeitos a um narrador, o tempo tende a ser mais amplo, devem-se acumular as circunstâncias e pode-se complicar ao máximo. Não é o caso de um drama, onde tudo deve ser simples — a ação, o tempo etc. Quanto à unidade de espaço, Diderot estava disposto a esquecê-la, caso dispusesse de teatros em que o cenário mudasse todas as vezes em que o lugar da cena devesse mudar. Ou seja: em que a mudança pudesse ser "vista" pelo espectador, e não apenas "imaginada", como pretende Johnson.

Mas há ainda outra objeção, esta formulada pelo próprio crítico: como pode nos comover um drama, se nos recusamos a acreditar nele? Aqui, Johnson se põe a esclarecer a natureza de nossa crença numa peça teatral. Segundo ele, o teatro não

proporciona a ilusão de que os males representados sejam reais, mas apenas a de que, por um momento, o espectador se crê infeliz. De modo lapidar, Johnson escreve:

> O prazer na tragédia provém de nossa consciência da ficção; (...) As imitações causam dor ou prazer, não porque sejam confundidas com a realidade, mas porque nos recordam a realidade.

Ou ainda:

> A verdade é que os espectadores estão sempre de posse de suas faculdades e sabem, do primeiro ao último ato, que o palco é apenas um palco e que os atores são apenas atores.

Em *Racine e Shakespeare*, incluído no volume como apêndice, Stendhal retoma parte dessa argumentação contra as três unidades. Como bem observa a tradutora, é enorme a afinidade entre os dois textos, o que justifica sua reunião. Espero, porém, que o leitor não fique tentado a ver em Johnson uma espécie de pré-romântico. Ao contrário, a leitura do "Prefácio" nos permite identificar com toda a clareza a perspectiva "neoclássica" da crítica johnsoniana. Como se viu, o texto começa por contestar o amaneiramento da poética e da tragédia clássicas e insiste na idéia de que o teatro é uma imitação da natureza. Em seguida, porém, Johnson recusa-se a admitir qualquer identificação naturalista entre a "imitação" e a "realidade": o palco é apenas um palco. A exemplo dos neoclássicos, ele combate, assim, em duas frentes: contra os maneiristas, sustenta que o teatro é uma "reprodução fiel" da natureza; contra os naturalistas, afirma que é, ao mesmo tempo, uma espécie de "triunfo" sobre ela.

Sobre esse ideal, gostaria de lembrar duas coisas. Primeiro, que o colosso era demasiado informe para tanto equilíbrio, e daí, talvez, as páginas que Johnson dedica à enumeração dos "defeitos" de Shakespeare (para espanto do leitor moderno, habituado a reverenciá-lo sem reservas). E enfim, foi decerto pensando nesse ideal e em críticos como Samuel Johnson que, em 1757, David Hume escreveu:

Só o bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, melhorado pela prática, aperfeiçoado pela comparação, e liberto de todo preconceito, é capaz de conferir aos críticos esta valiosa personalidade, e o veredicto conjunto dos que a possuem, seja onde for que se encontrem, é o verdadeiro padrão do gosto e da beleza.

(Resenha de: JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*. In: STENDHAL, E. *Racine e Shakespeare*. Trad. apres. e notas de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996. Publicado no Jornal de Resenhas, n.20, *Folha de S.Paulo*, em 8 de novembro de 1996.)

O ARQUIINIMIGO DE PLATÃO

É lugar-comum dizer que Platão foi um grande prosador e que seus diálogos permanecem obras-primas do gênero. Outro lugar-comum é lembrar que esses diálogos mostram seu talento como dramaturgo, sua imaginação poética e familiaridade com as técnicas do pintor, do escultor etc. Donde a pergunta, por onde começa Eric Havelock: sendo tão próximo daquilo que chamamos "belas-artes" e "belas-letras", como pôde Platão, no Livro X da *República*, banir a poesia da cidade ideal?

Segundo Havelock, para compreender essa condenação é preciso resistir a duas tentações: 1 - deixar-se levar pelo título consagrado e achar que a *República* é um livro de filosofia política. Na verdade, o tema do diálogo é a questão da educação necessária para a realização da justiça; 2 - é preciso renunciar à pretensão de "salvar Platão das conseqüências do que ele pode estar dizendo", ou seja, de relativizar sua severidade. Se não admitirmos de vez e sem rodeios que ele "ataca exatamente a forma e a essência do discurso poético" — e não apenas os maus poetas ou as peças demasiado realistas, por exemplo —, jamais seremos capazes de compreender do que trata o último livro da *República*.

Tomadas tais precauções, é preciso esclarecer "a mais instável das palavras do vocabulário filosófico" de Platão, mediante a qual define a poesia como "techné": a "mimesis".

Inicialmente, no Livro III, a "mimesis" é identificada a um certo estilo, o dramático, por oposição à "narrativa simples": neste sentido, a tragédia e a comédia são "miméticas", o ditirambo é puramente narrativo, e a epopéia um estilo "misto", que usa as duas formas anteriores.

No Livro X, Platão se mostra completamente desinteressado em distinguir a forma épica e a dramática e, por meio do

mesmo termo, passa a designar a poesia como um todo, referindo-se indistintamente a Homero e aos poetas trágicos. Seja um grupo de objetos múltiplos aos quais costumamos dar o mesmo nome — por exemplo, camas ou mesas: a esses objetos corresponde apenas um "eidos" ou "idea", uma cama ou mesa "em si". Esta "forma natural" — da qual Deus é o autor — é aquilo que o carpinteiro copia ao fabricar as camas ou mesas das quais nos servimos. Sejam agora as produções de outro artesão, o pintor: ao fabricar sua imagem de cama, ele não toma por modelo a "idéia" desse objeto, mas as camas "particulares", mostrando-as, aliás, não como são, mas como "parecem" ser. Há, portanto, três ordens de coisas: "a essência da cama", da qual Deus é o "produtor", "a cama particular", da qual o carpinteiro é o "obreiro", e a cama do pintor — segundo Platão, "um objeto aparente, sem nenhuma realidade". Pois bem, não se pode dizer que o pintor seja o "obreiro" ou o "produtor" desta espécie de cama; ele é antes o seu "imitador", quer dizer: "o autor de um produto afastado da natureza em três graus" (*República*, X, 597e). A "mimesis" se define, assim, por uma certa distância em relação ao verdadeiro e, se é capaz de modelar todos os objetos, é porque só toca numa pequena parte de cada um, parte que é, aliás, apenas "um fantasma". O pintor pinta, por exemplo, um artesão qualquer sem nada conhecer de seu ofício, mas, se for bom, dará à sua obra "a aparência" do artesão verdadeiro, iludindo, assim, crianças e ignorantes. Do mesmo modo, o poeta é apenas um "obreiro de imagens", um "criador de fantasmas" e, por isso mesmo, parece deter uma espécie de saber universal. Alguns não pretendem, de fato, que Homero e os trágicos fossem versados em todas as artes, em todas as coisas humanas que se reportam ao vício e à virtude, e mesmo nas coisas divinas?

Estas as acepções mais visíveis do termo "mimesis", mas Havelock identifica ainda outros momentos em que é empregado. No mesmo Livro III, Platão aplica a palavra para falar da atividade de um ator ou recitador, que não cria o poema, mas o repete: "imitar", agora, significa "identificar-se" a um original, atirar-se a um papel frente ao público. Linhas à frente, faz um uso parecido ao referir-se à educação dos guardiães da cidade: devem eles "ser hábeis na imitação?", pergunta Sócrates a seu interlocutor. Certamente, diz Havelock, aqui o

guardião não está sendo visto como poeta ou ator, nem sequer como espectador, mas como "aprendiz" de um ofício ("epideumata") — no caso, de "artífice da liberdade"—, "que absorve e repete lições e, por isso, 'imita' aquilo que lhe mandam dominar profundamente". Na mesma passagem, aliás, inesperadamente "o aluno parece se tornar um homem adulto que, por algum motivo, está incessantemente ocupado em recitar ou declamar poemas que podem envolvê-lo em gêneros inadequados de imitação". E, finalmente, Platão dá uma última acepção à palavra, para a qual já nos preparara anteriormente: ao examinar o efeito da poesia sobre nossa alma, torna a "mimesis" "o nome da identificação pessoal ativa mediante a qual o público estabelece uma empatia com a representação". Ela passa a ser "o nome da nossa submissão à sedução".

Esta múltipla significação do termo nos obriga a formular várias perguntas. Por que Platão submete a poesia a critérios, por assim dizer, epistemológicos, estranhos a ela e próprios a desqualificá-la de antemão? Por que, contrariamente a nós, não parece interessado em distinguir a poesia épica e a dramática? Por que a "mimesis" pode ser aplicada para falar de "atos" tão distintos quanto a criação do poeta, a imitação do executante, o aprendizado de um ofício, a recreação do adulto, a identificação do público?

Para a primeira questão a resposta de Havelock não é nova: os critérios aos quais a poesia é submetida podem soar estranhos para quem a considere uma arte produtora de beleza, mas não para os gregos, que a viam como uma espécie de enciclopédia tribal, destinada a perpetuar "nomoi" e "ethea" — aproximadamente, o público e o privado, a lei política e familiar da sociedade helênica. A esta concepção da poesia como "paideia" é preciso, porém, acrescentar outro dado, que esclarece as demais questões e confere originalidade à perspectiva de Havelock: ao falar dos poetas, Platão sempre pensa em algo fundamental na experiência grega da poesia, que a torna eficaz como instrumento educacional — a declamação.

De posse desses dados, Havelock formula uma ousada hipótese, que pretende explicar a função da poesia homérica, a origem da filosofia e a própria mentalidade grega entre Homero e Platão. Segundo ela, embora os gregos conhecessem

o alfabeto desde 700 a.C. aproximadamente, mais de três séculos depois, na época de Platão, a forma de conservação e transmissão da cultura permanecia essencialmente oral. Em culturas não-alfabetizadas, a principal tarefa da educação é, por assim dizer, "colocar a comunidade como um todo numa disposição mental formular" e, para isso, o paradigma dos gregos era o poema épico. Mas a memorização da tradição implica um exercício reiterado de recitação: ao confundir as atividades do poeta, do ator, do aprendiz, a recreação do adulto e a reação do público, a "mimesis" procuraria reter a diversificação daquele exercício.

Havelock examina em detalhe de que modo o enunciado poético depende das exigências da memorização. Para resumir, seu traço mais marcante é o efeito que provoca no ouvinte: "um estado de completo envolvimento pessoal e, portanto, de identificação emotiva com a essência do enunciado poetizado que nos exigem guardar na memória".

Posto isto, não é difícil entender por que a *República* é tão drástica para com a poesia. A disposição mental oral constituía um terrível obstáculo aos padrões de racionalidade impostos pelo platonismo (o uso da análise, a classificação da experiência na ordem de causa e efeito) e que dependiam do aperfeiçoamento do alfabeto. A filosofia nascente estava assentada em dois postulados fundamentais: o sujeito, que pensa e conhece, e um corpo de conhecimento, que é pensado e conhecido. Para garanti-los, Platão "precisava destruir o hábito imemorial de auto-identificação com a tradição oral". Portanto, é na poesia que o filósofo está pensando quando denuncia a "doxa" ("opinião"), que reconhece apenas o múltiplo e o visível, o devir e o movimento. Homero — e não os sofistas — é, assim, o "arquiinimigo" de Platão.

A interpretação de Havelock amarra indissoluvelmente a obra de Platão ao texto escrito e sustenta que a origem da filosofia não deve ser pensada como passagem do mito à razão, mas como substituição do oral pelo escrito. A leitura é discutível, sobretudo se estimada mediante os resultados de estudos que enfatizam justamente as "doutrinas não-escritas" do filósofo. O *Prefácio* não alude nem sequer aos textos em que Platão faz a defesa do ensinamento oral, o que leva o leitor a se perguntar se o mais razoável não seria tomar a

tensão entre o escrito e o oral como algo interno à própria obra de Platão, que assim reproduziria, à sua maneira, aquilo que define, segundo Havelock, a mentalidade grega de seu tempo. De todo modo, é inegável a importância deste livro, de 1963, para os estudos platônicos. A meu ver, uma de suas maiores vantagens é contestar a convicção segundo a qual o autor da *República* era um filósofo conservador. Contrariamente ao Platão de Pierre-Maxime Schuhl,[1] por exemplo, o de Havelock jamais se submete à tradição, mas a desafia incansavelmente, quer como pensador político, quer como filósofo da arte.

(Resenha de: HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1997. Publicado no Jornal de Resenhas, n.29, *Folha de S.Paulo*, em 12 de julho de 1997.)

O PARCEIRO DE MOZART

A Sergio Miceli

Em 1792, o poeta e libretista Lorenzo Da Ponte chegou em Praga a caminho de Paris. Perdera o emprego na corte de Viena, casara-se havia pouco em Trieste e ia tentar a sorte na capital francesa, como fizera antes dele Mozart, para quem escrevera várias óperas. Estava quase sem dinheiro e, por isso, foi ver um italiano (do Vêneto, como ele), velho conhecido dos tempos da Áustria, que estava nos arredores e lhe devia uma certa soma. A viagem foi inútil: a bolsa do amigo também andava à míngua e, em vez de dinheiro, Lorenzo obteve apenas alguns conselhos.

Aquele "extraordinário ancião", de boas maneiras e grande eloqüência, que aliás causara profunda impressão na senhora Da Ponte, era Giacomo Casanova, célebre aventureiro que morreria dentro de poucos anos e naquele momento já começara a redigir suas *Memórias*, publicadas entre 1822 e 1828. Quanto a Lorenzo, ainda viveria muito tempo e só escreveria as suas entre 1823 e 1827, certamente encorajado pelos exemplos de Casanova e de tantos outros.

Emanuele Conegliano nasceu em Ceneda, hoje Vittorio Veneto, em 1749, de uma família judia, e morreu em Nova York, em 1838, com o nome de Lorenzo Da Ponte, emprestado ao bispo de Ceneda, que o convertera e batizara em 1763. Era o filho mais velho de um pequeno fabricante de couro, que sempre lutara com muita dificuldade e iria à ruína com a morte do bispo, protetor da família.

Desprovido de fortuna, Lorenzo logo compreendeu que teria de viver à sombra dos grandes e que suas chances seriam maiores se pudesse distinguir-se pelas letras. Talvez por isso tenha entrado para o seminário, onde aprendeu — tardiamente, insiste ele — latim e italiano, foi tonsurado e tornou-se abade, podendo assim pretender os benefícios da Igreja.

As *Memórias* cobrem com "as trevas do mistério" a vida eclesiástica de Da Ponte, ocultando por exemplo o momento em que a abandonou, do mesmo modo que não dizem uma só palavra sobre sua apostasia. O certo é que, estimulado pelas belezas de Dante e Petrarca, desde mocinho pôs-se a fazer versos italianos. Seu talento foi logo admirado, o que lhe valeu uma cátedra de retórica numa cidade próxima. Mas não ficou muito tempo no posto — partiu para Veneza, onde caiu na libertinagem, vivendo durante anos entre o jogo e as mulheres. Cansado dessa vida, voltou às aulas e assumiu o cargo de professor de letras latinas e italianas no seminário de Treviso. Fazia parte de seus deveres escrever composições acerca de temas científicos, a serem recitadas pelos alunos ao fim do ano letivo. Numa delas, os inimigos de Da Ponte farejaram proposições ilustradas ou, quem sabe, rousseauístas. Denunciado, compareceu frente ao senado, cuja sentença o proibiu de "exercer o ofício de professor, leitor, preceptor, instrutor etc., etc. em qualquer colégio, seminário, universidade do sereníssimo domínio vêneto".

Impedido de ensinar publicamente, Lorenzo trabalhou como secretário e preceptor para duas casas da aristocracia veneziana. Um dia, quer devido ao soneto que prestava homenagem a um patrício malquisto pelos poderosos, como ele pretende, quer por causa de um adultério escandaloso, conforme outras fontes, Da Ponte foi denunciado ao "magistrado da Blasfêmia". A condenação era certa; antecipando-se a ela, abandonou Veneza.

Resolveu tentar a sorte primeiro em Gorízia, depois em Dresden, afinal em Viena. Aqui surgiu a chance de sua vida: José II, recém-coroado, decidiu reabrir um teatro italiano na cidade e precisava de um poeta oficial. Embora até então tivesse escrito apenas sonetos, odes ou epigramas, Da Ponte solicitou o cargo, calçado numa rede de proteções que incluía o prestígio do compositor Salieri. A aposta era decisiva, pois a ópera constituía o gênero poético-musical mais prezado na escala de valores da sociedade de corte. A audiência em que obteve o posto mostra tanto a ousadia do poeta quanto o enorme poder do seu patrono. Quantos dramas já compôs?,

perguntou José a Lorenzo. Nenhum, respondeu este com franqueza. Teremos então "uma musa virgem", replicou sorrindo o soberano.

Assim começou a carreira do libretista que reinou em Viena durante dez anos seguidos, acossado pela inveja daqueles que lhe cobiçavam o lugar, mas felizmente amparado pela magnanimidade de José. Fazia um sucesso atrás do outro. Certa vez, compôs três óperas ao mesmo tempo: *Assur*, para Salieri, *A Árvore de Diana*, para Martín y Soler, *Don Giovanni*, para Mozart (é bom lembrar que escreveu ainda os libretos de *Così Fan Tutte* e *As Bodas de Fígaro*).

Um dia, porém, o mundo desabou sobre Lorenzo. Morreu José II, sucedeu-o o irmão Leopoldo e os intrigantes indispuseram o poeta com o novo Imperador. Da Ponte perdeu o cargo e foi convidado a deixar a capital e vizinhanças. Ficou em estado de prostração: parecia que o desfavor real o aniquilava.

Mas pôs-se outra vez a caminho em busca de trabalho. O momento era novamente decisivo: estava sendo levado a trocar o esplendor da corte por um mundo prosaico e muito mais feroz. Logo chegou a Trieste, onde deu um passo que somos tentados a julgar uma espécie de emblema dos novos rumos que estava tomando sua vida: casou-se com uma jovem inglesa, filha de comerciante, com a qual viveria o resto da vida. Resolveu então tentar a sorte em Paris, mas no meio do caminho tomou a direção de Londres, desencorajado com a notícia da prisão de Maria Antonieta.

Lorenzo Da Ponte chegou em Londres em 1792 e lá permaneceu até 1805. O teatro italiano da cidade não pertencia ao rei, mas a um particular de origem humilde, William Taylor, que enriquecera no negócio. Lorenzo trazia consigo a fama de suas óperas e acabou sendo nomeado para o cargo de poeta do teatro. Logo percebeu que o diretor não era José e que gostava mais da receita que das musas. Mas pôs mãos à obra, mandou chamar Martín, refez a antiga parceria.

Entretanto, acabou no meio das intrigas de duas cantoras rivais: esfriou com Martín, perdeu o velho amigo, sentia que o emprego andava por um fio. Talvez por isso tenha acabado por se familiarizar com Taylor e, para agradar-lhe, endossou uma porção de notas promissórias aceitas pelo patrão. Bem

que Casanova lhe dissera para nunca assinar seu nome em Londres! Logo teve em seu encalço um bando de agiotas, esbirros e advogados inescrupulosos. Encarcerado, foi à bancarrota para pagar as dívidas. Ganhou o oposto do que esperava: Taylor demitiu-o.

Mas Da Ponte reuniu forças para recomeçar do zero: tornou-se livreiro e tipógrafo, trabalhando com obras italianas. O negócio já prosperara enormemente, quando os credores de Taylor voltaram à carga. Lorenzo tentou resistir, mas havia uma dezena de mandados de prisão contra ele. Nada a fazer senão fugir de novo, agora para a América, onde já o aguardavam a mulher e os filhos.

Chegou a Nova York em 1805. Para encurtar a história, nos seus trinta e tantos anos de América, tentou até se tornar comerciante de especiarias na Pensilvânia, mas foi com seu trabalho intelectual que sobreviveu e sustentou a família: retomou o negócio dos livros e ensinou língua e literatura italiana para a elite de Nova York.

A biografia de Lorenzo Da Ponte não tem os mesmos lances teatrais que marcaram a vida de Casanova, mas revela um personagem similar. Os dois se parecem em várias coisas: tentaram a vida eclesiástica; foram "confidentes" — quer dizer, espiões — a serviço de Veneza (e calaram-se sobre o tema em suas *Memórias*); viram-se obrigados a deixar às pressas várias cidades em que viveram (entre 1759 e 1771, contam-se onze expulsões na vida de Casanova!). Mas há algo mais decisivo: tanto um quanto o outro encarnam uma figura típica do século XVIII, o aventureiro das letras, que se desloca incessantemente à procura de trabalho e põe seu talento a serviço de um príncipe, um ministro ou um rico particular.

O aventureiro fascina e inquieta, explicam os historiadores, porque sua mobilidade anuncia o fim de uma sociedade rigidamente hierarquizada. Para bem compreender essa figura, não custa ter presente as mudanças nas relações entre o homem de letras (ou o artista) e a vida social.

Neste sentido, o caso de Mozart é muito instrutivo. Num livro célebre, Norbert Elias argumenta que o desfecho trágico da vida de Mozart, que morreu abandonado pelo público vienense, pode ser explicado em pouquíssimas palavras: Mozart foi "um gênio antes da época dos gênios".[1] Na Alemanha

e na Áustria do século XVIII, se quisesse sobreviver, o músico tinha de obter um posto na rede das instituições da corte e seguir os padrões de gosto da audiência, socialmente superior a ele. Ao deixar Salzburgo — onde vivia a serviço do príncipe-arcebispo —, em 1777 e 1781, seguindo primeiramente para Paris e, depois, para Viena, Mozart procurou romper com aquelas condições. Representou assim o primeiro músico livre, que confiava acima de tudo em sua inspiração individual, e procurava ganhar a vida dando aulas de piano, vendendo as partituras impressas de suas composições e organizando concertos para um público pagante e anônimo. Ora, devido à precariedade do mercado à disposição do compositor, que só amadureceria um pouco na época de Beethoven, Mozart perdeu a batalha e morreu prematuramente, esquecido e amargurado.

O destino de Da Ponte foi muito diferente, mas pode ser compreendido à luz dessa transição do patronato para o mercado livre. Embora já existisse em toda a Europa um mercado editorial relativamente desenvolvido para o homem de letras, o poeta Lorenzo Da Ponte jamais apostou em seu gênio. Sua trajetória é exemplar por outras razões. Como se viu, a princípio viveu à sombra da Igreja. Em seguida, procurou avidamente um posto numa das mais luxuosas cortes da Europa e, ao obtê-lo, agarrou-se a ele com unhas e dentes, sempre ameaçado por inimigos implacáveis. Anos depois, ao cair em desgraça, desesperou-se a princípio, mas não demorou em adaptar-se. Foi obrigado a mergulhar no mercado, não como gênio, mas aventureiro, que vende seu talento e vai vivendo como pode. Deste modo, primeiro trabalhou para um rico particular, depois para si mesmo, tentando de várias maneiras seu próprio negócio.

O gênio e o aventureiro são figuras contemporâneas, que nem sempre aparecem do mesmo lado, mas às vezes se tornam solidárias. Os autores da ópera *Don Giovanni* não se posicionaram do mesmo modo frente ao mercado, mas pode-se dizer que, ao escrever suas memórias, Lorenzo Da Ponte deixou-se levar por um impulso similar àquele que fazia Mozart confiar em sua inspiração individual. Cada um a seu modo, ambos estavam reivindicando as singularidades de suas pessoas e contribuindo assim para a invenção da moderna mitologia em torno do artista e do escritor.

De fato, durante o século XVII e parte do XVIII, o gênero memorialístico era essencialmente histórico e aristocrático.[2] É como atores e testemunhas privilegiadas do reino de Luís XIV e da Regência que o Cardeal de Retz e o Duque de Saint-Simon redigem suas memórias, publicadas respectivamente em 1717 e 1740-1755. É como representantes de uma linhagem que um e outro falam, e não para se entregar à introspecção e contar a história de uma formação pessoal.

O romance, que experimentou um acelerado desenvolvimento no século XVIII, logo apoderou-se do gênero. Multiplicaram-se então as memórias fictícias, escritas por indivíduos de condição modesta, em todo caso por pessoas privadas, que se põem a contar a própria vida mediante uma narrativa retrospectiva, que mede o tempo decorrido e estima a experiência adquirida (para escolher exemplos entre outros, lembremos *La Vie de Marianne*, de Marivaux, ou *Les Égarements de l'Esprit*, de Crébillon).

Este pequeno desvio leva o gênero ao memorialismo plebeu do final do século, cujo grande modelo é *As Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau (1782). O prestígio da linhagem cede definitivamente à ideologia do mérito pessoal: agora trata-se de relatar a formação de uma personalidade e convidar o leitor a estimar a distância entre o memorialista e suas origens. O indivíduo e sua história ganham o primeiro plano, e as memórias se transformam em "autobiografia", acentuando a infância e suas experiências fundadoras.

O leitor reconhecerá com facilidade os mesmos traços nas *Memórias* de Da Ponte. As páginas sobre a infância são poucas, mas certeiras: retratam a desastrosa experiência das primeiras letras, com um professor rústico e despótico; a negligência paterna quanto à educação do menino que entretanto leu precocemente Metastasio; a ida para o seminário, o tardio aprendizado do latim, o primeiro exercício poético, o primeiro soneto admirado. Pode-se dizer que o leitor das *Memórias* é convidado a apreciar tanto a enorme distância que separa Emanuele Conegliano de Lorenzo Da Ponte quanto a persistência com que este — tantas vezes — dá a volta por cima e recomeça do zero, contando apenas com a força do talento.

Da Ponte não tem o fôlego de Rousseau ou de Casanova, mas suas *Memórias* se parecem com os melhores romances

realistas do século XVIII. Não se põem a exaltar o prazer, como as de Casanova e tampouco são torturadas como as de Jean-Jacques, embora tenham a obsessão pelos inimigos e o tom amargurado das *Confissões*. Aliás, talvez Da Ponte tenha percebido esse parentesco e, por isso, trocou de tom no último volume, quem sabe para esquivar-se da imagem de ressentido. De todo modo, não tinha razões para sê-lo: foi não apenas libretista de Mozart, mas também seu parceiro e de tantos outros na invenção do artista e do escritor modernos.

(Resenha de: DA PONTE, Lorenzo. *Memórias*. Trad. Vera Horn. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998. Publicado no Jornal de Resenhas, n.48, *Folha de S.Paulo*, em 13 de março de 1999.)

N O T A S

PREFÁCIO
FILOSOFIA E BELAS-LETRAS NO SÉCULO XVIII

[1] Cf. ALTHUSSER, L. Sur le *Contrat social. Cahiers pour l'Analyse*, n.8.
[2] Para um *philosophe* dos Setecentos, dizer que a análise semântica da expressão "Você pode me passar o sal?" é um bom exemplo de atividade filosófica, soaria como sinal de doença mental ou de retorno à filosofia tenebrosa da Idade Média.
[3] Cf. DARNTON, R. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos e libertários*. [s.l.]: Minc/FUNARTE, p.21-42. Ver também, de minha autoria, "A filosofia das Luzes e as metamorfoses do espírito libertino", no mesmo volume, p.43-57.
[4] Cf., a propósito, os textos de Pierre Hadot.
[5] Isto é apenas uma provocação.
[6] Ao contrário de Kierkegaard (que Wittgenstein muito admirava), que distinguia *ética, estética e religião* como etapas sucessivas e ascendentes do caminho da Vida, o filósofo austríaco identifica essas três esferas como *a mesma*.

PARTE 1
O FILÓSOFO E O COMEDIANTE

O FILÓSOFO E O COMEDIANTE
[1] DIDEROT. *Paradoxe sur le comédien*, p.349-350.
[2] DUMARSAIS. Philosophe, t.XXV.
[3] A peça é de Sedaine.
[4] DIDEROT. Comédien, t.III.
[5] DIDEROT. *Paradoxe sur le comédien*, p.348.
[6] D'ALEMBERT. Genève, t.VII.
[7] ROUSSEAU. *Lettre à d'Alembert*, p.58.
[8] DIDEROT. *Paradoxe sur le comédien*, p.344-345.
[9] Ibidem. p.349.
[10] Ibidem. p.352.

ENTRE A ENCICLOPÉDIA E A COMÉDIA
[1] Ver a citação na p.19 deste volume.
[2] DIDEROT. *Entretiens*, p.104.

uma perda de identidade ou a exigência de um conflito sem solução. O resultado é um painel rico de uma época que nos legou não apenas a confiança na razão, mas também a certeza de que a filosofia alargou seus horizontes ao partilhar seus problemas com a literatura e ao construir como campo de investigação autônomo aquele da estética.

NEWTON BIGNOTTO

Franklin de Matos, professor de Estética no Departamento de Filosofia da USP, é editor do Jornal de Resenhas da *Folha de S.Paulo* e autor, juntamente com Michel Lahud, de *Matei Minha Mãe – o Caso Althusser* (1980). É tradutor e organizador do volume *Discurso sobre a Poesia Dramática* (1986), de Diderot.

ISBN 85-7041-244-4
9 788570 412447

No Século da Luzes, são imprecisas as fronteiras entre literatura e filosofia. É como se na verdade não se exprimisse apenas na forma do conceito, mas também, por assim dizer, de maneira "sensível". Os filósofos se acomodam não apenas ao tratado rigoroso, mas também ao diálogo, ao romance, ao conto, à carta, ao ensaio, à peça de teatro, ao verbete de dicionário. Essa diversificação exprime a certeza de que a filosofia não deve ser apenas uma controvérsia entre especialistas, mas principalmente intervenção nos destinos da cidade, na vida e na felicidade dos homens.